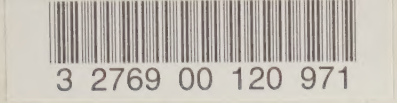
3 2769 00 120 971

808.1
Sie

169540

Siebenmann.
Los estilos poéticos en España
desde 1900.

The Lorette Wilmot Library
Nazareth College of Rochester, N. Y.

Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/bwb_P9-APE-508

LOS ESTILOS POÉTICOS EN ESPAÑA DESDE 1900

LORETTE WILMOT LIBRARY
NAZARETH COLLEGE
WITHDRAWN

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

DIRIGIDA POR DÁMASO ALONSO

II. ESTUDIOS Y ENSAYOS, 183

GUSTAV SIEBENMANN

LOS ESTILOS POÉTICOS EN ESPAÑA DESDE 1900

VERSIÓN ESPAÑOLA DE
ÁNGEL SAN MIGUEL

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS, S. A.
MADRID

© GUSTAV SIEBENMANN, 1973.

EDITORIAL GREDOS, S. A.

Sánchez Pacheco, 83, Madrid. España.

Título original: *DIE MODERNE LYRIK IN SPANIEN.*

169:40

Depósito Legal: M. 4170-1973

ISBN 84-249-0486-9 Tela
ISBN 84-249-0485-0 Rústica

Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 83, Madrid, 1973. — 3587.

NOTA SOBRE ESTA PRIMERA EDICIÓN ESPAÑOLA

Por coincidencia de diferentes razones, en parte difíciles de explicar, la publicación en español de este libro aparecido originalmente en alemán, en 1965, se lleva a cabo con excesivo atraso. En efecto el contrato con la Editorial Gredos está firmado desde febrero de 1966. Sin embargo, el tiempo transcurrido se ha aprovechado no sólo para establecer una versión española fiel en la medida de lo posible, sino también para eliminar errores y colmar lagunas del original, a la vez que para ampliación. Se han incluido nuevas páginas en particular sobre Antonio Machado, Vicente Aleixandre, García Lorca, Miguel Hernández. La parte correspondiente a las décadas desde los años treinta (Capítulos XIV y XV) ha sido totalmente refundida y ampliada, reemplazando por análisis paradigmáticos la supervisión sintética del libro alemán. Así creo haber tratado con el detenimiento que merecen los poetas que decidieron los rumbos poéticos después de la generación de los años veinte. De este modo a la vez salió a flote el papel innovador y sintetizador del poeta Dámaso Alonso, que muy a nuestro pesar había sido víctima de los cortes impuestos al libro para la edición alemana, por razones comerciales. La bibliografía ha sido reordenada y puesta al día.

Al autor ahora no le queda más que pedir la indulgencia de los poetas víctimas de parcialidad subjetiva o de omisión involuntaria. Y al publicarse ahora por fin esta primera edición española, complácese en manifestar aquí su gratitud a quienes, en menor o mayor

proporción, le ayudaron en la empresa: al admirado maestro Dámaso Alonso, director de la Biblioteca Románica Hispánica; a don Valentín García Yebra y su equipo en la Editorial Gredos; al traductor, Dr. Ángel San Miguel, y también al Dr. Amando C. Isasi; a los hispanistas alumnos míos Gertraud Bretzfeld, Kurt Süss, Klaus Kuhn, Eva María Haag de Órdenes y Walther Bernecker, quienes asumieron trabajos de documentación y bibliografía.

INTRODUCCIÓN

NUESTRO TEMA

Hablar de un apogeo de la lírica española en la primera mitad de nuestro siglo no es novedad alguna. La noticia ha llegado incluso al público europeo menos versado en la cultura española; y esto a través de las dos vías siguientes: primero por la obra del trágicamente célebre García Lorca, y segundo por la concesión del premio Nóbel de Literatura 1956 a Juan Ramón Jiménez. La crítica española ha contribuido ya decisivamente a la comprensión de este fenómeno literario. El valor de dicha contribución es tanto más estimable cuanto que son los mismos poetas quienes ejercitaron la crítica. Una vez más nos hallamos frente a uno de esos períodos de auge cultural de un país, cuya explicación satisfactoria suele ser imposible por vías racionales. El caso que aquí nos ocupa se caracteriza por los siguientes rasgos: por su vertical ascensión, por el gran número de participantes de todo rango y condición, por el rápido, mas no abrupto, cambio en la concepción del arte, por la casi simultánea apreciación del valor propio frente al pasado y a Europa, lo que a su vez despertó la conciencia de un acontecimiento nacional, de una coincidencia afortunada.

Así Dámaso Alonso, profundo conocedor del clásico Siglo de Oro, y a la vez uno de los poetas más innovadores de la actualidad,

no vacila en calificar la primera mitad del siglo XX en España de nueva época áurea: "Sí, un período áureo por su abundancia, por la fertilidad, por el prurito de acercamiento al centro misterioso de la actividad poética, por la personalidad de las voces, este desarrollo de la poesía a lo largo de la primera mitad del siglo XX..." [1].

El mismo juicio es compartido por otros críticos. Pedro Salinas [2] ha acentuado en concreto que, junto al ensayo, el género privilegiado de este período floreciente es la lírica, "no sólo en su propia y natural forma del verso, sino por potencia de irradiación penetrando en la prosa, en los demás géneros". Lo que la crítica europea piensa sobre estos juicios, puede apreciarse por ejemplo en las siguientes palabras de Hugo Friedrich: "La obra de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, García Lorca, R. Alberti, Diego y otros es quizá el tesoro más precioso de la lírica europea actual" [3]. La significación de estas palabras puede medirla sólo quien conozca la dificultad y la idiosincrasia por que atravesaban todavía a fines del siglo XIX las relaciones culturales entre España y Europa. El hecho y la posibilidad de semejante acercamiento a Europa tienen una causa más profunda: por primera vez desde el Renacimiento se pueden apreciar en España, sin retraso temporal, características estructurales comunes a toda Europa.

Aunque el hecho histórico es lo suficientemente conocido, a pesar de haber crecido considerablemente el número de estudios dedicados a esta época sensacional, falta todavía un análisis del proceso estético mirado en su conjunto, falta una historia del estilo. Una serie de publicaciones españolas parecía por sus títulos prometer una mirada sintética. Un estudio más detallado de las

---

[1] Cf. "En el pórtico de una antología de la poesía española", en Alonso/Blecua, pág. XI.

[2] Salinas, *Ensayos*, págs. 325-358, ante todo 335.

[3] Friedrich, *Struktur*, p. 110.

mismas demuestra, sin embargo, que se trata siempre de colecciones de artículos o de exposiciones ensayísticas parciales o subjetivas. No es de maravillar que en la serie "Biblioteca Románica Hispánica", tan exigente desde el punto de vista científico, falte todavía un estudio de conjunto de la lírica desde 1900. Hace algunos años se anunció un título correspondiente de la editorial, mas se quedó en promesa [4]. La bibliografía añadida al final ofrece al lector interesado los estudios de Dámaso Alonso, de Pedro Salinas, de Luis Cernuda, de Luis Felipe Vivanco, de Concha Zardoya, de José Luis Cano, de Carlos Bousoño, de José María Castellet, de Jan Lechner, de C. B. Morris, de A. P. Debicki, de Biruté Ciplijauskaité y otros más. Unos hacen aportaciones a la historia literaria, otros caracterizan un movimiento determinado, muchos presentan interpretaciones aisladas de obras singulares o también valoraciones críticas personales. Pero, la evolución de los estilos poéticos, la variable concepción de lo que es poesía, los cambios de actitud frente al lenguaje, en suma la estética del género lírico y su desarrollo ateniéndose a las obras, que nosotros sepamos, no se ha intentado aún. Esta laguna es la que se quisiera rellenar con el presente trabajo [5].

---

[4] Juan Eduardo Cirlot, *La poesía del siglo XX*.

[5] El original alemán de este trabajo, publicado en la editorial Kohlhammer de Stuttgart en el año 1965 bajo el título *Die moderne Lyrik in Spanien, ein Beitrag zu ihrer Stilgeschichte* ha sido objeto de las siguientes reseñas: Karl Krolow en *Der Tagesspiegel* (Berlin, 19 de septiembre 1965); Gerda Zeltner en *Neue Zürcher Zeitung* (Zürich, 26 de septiembre 1965) y en *Humboldt* (Hamburg, núm. 24, 1965, págs. 87-88); Friedrich Schürr en *Wissenschaftlicher Literaturanzeiger* (Freiburg, 11 de octubre 1965); Günter W. Lorenz en *Die Welt der Literatur* (Hamburg, 14 de octubre 1965); Claude Owen en *Erasmus* (Darmstadt, núm. 18, 1966); G. Sobejano en *Archiv für das Studium der neueren Sprachen* (Braunschweig, cuaderno 4/1966); José María Valverde en *Insula* (núm. 251, octubre 1967); August Rüegg (Basilea) en *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Neue Folge, tomo XVIII, cuaderno 1 (enero 1968), págs. 107 y sigs. A todos estos críticos agradezco sus sugerencias y su atenta apreciación.

DIFICULTADES

En nuestro empeño de informar detalladamente hemos tropezado con dificultades que radican en el objeto mismo. El lector relativamente informado sobre el tema entenderá mejor el método y el procedimiento elegidos. Uno de los mayores obstáculos es la situación bibliográfica, y esto por dos razones: en primer lugar la cantidad de los escritos poéticos y críticos corresponde a la gigantesca extensión del mundo de habla española. Una visión de conjunto es por esto más difícil de conseguir que en los restantes campos de la romanística. La laboriosidad de los bibliógrafos observada en la última década —el apéndice final lo demuestra más en concreto— ofrece una cantidad de estudios críticos apenas abarcable y cuyo dominio resulta poco menos que imposible. A esto debe añadirse además que en España y en Latinoamérica no existe, podemos decir, una crítica literaria en sentido estricto, como por ejemplo en Francia. En la calidad de los estudios críticos —y no sólo en los diarios— se encuentran allí las más bruscas diferencias. Falta pues una institución fundamental en el terreno literario. Esta falta ha sido advertida y deplorada ya por los mismos españoles. Torrente Ballester, p. ej., escribe: "El escritor español... concibe la crítica no como examen objetivo y juicio imparcial, sino, ante todo, como elogio. Esto es tan humano, que nadie puede, honradamente, censurarlo, pero la misma honradez empuja a tomarlo como síntoma de mala salud literaria. Una literatura saludable, no sólo soporta la crítica rectamente ejercida, sino que la exige, porque la necesita" [6].

En vista pues de una crítica tan abrumadora en su cantidad y tan dispar en su calidad, al investigador no le queda otro camino

---

[6] Torrente, *Panorama* (sólo en la primera edición), pág. 13.

que el del examen y la selección personales. Con un poco de tacto topará en seguida con trabajos concienzudos y sabrá retener nombres de autores y editores.

Mas incluso entonces, quien se acerque desde fuera a la literatura española actual, tiene que salvar un obstáculo más: en los mejores trabajos realizados con objetividad, metódicamente intachables, echará de menos las relaciones con las letras no españolas y sentirá embarazo de sentirse transportado a otro mundo, en el que su arsenal crítico, adecuado a los textos europeos, pierde parte de su eficacia. Se encontrará entonces con el fenómeno que Leo Spitzer designa con el nombre de "hispanocentrismo", es decir, "la tendencia nacional-apologética, que, embelesada todavía por la Leyenda negra y educada por la escuela de los regeneradores (los 98) se cree en la obligación de acumular pruebas y más pruebas hacia un "et ego in Arcadia", que hoy día nadie regatea a los españoles" [7]. Esta tendencia hacia la autoconfirmación es sólo uno de los vectores del dinamismo. El otro es la inclinación a separar a España de la vida cultural europea, a ignorar toda clase de relaciones más allá de sus fronteras, a explicar toda clase de fenómenos exclusivamente por la tradición española. Esta limitación del mundo cultural español a sí mismo es un reproche perceptible no sólo fuera de España. Si hay algún investigador español no sospechoso de desconocer la tradición, éste sería Ramón Menéndez Pidal. Pues bien, él escribe en su introducción a la *Historia general de las literaturas hispánicas:* "La falsa exaltación de ciertos caracteres únicamente españoles de ciertos literatos aparta la literatura hispana de toda universalidad equiparable a la de las otras grandes literaturas europeas. Y lo que aún más hace perder el interés al estudio de la literatura española en el concierto de las demás es el historiarla sin relacionarla debidamente con los hechos de las lite-

---

7 En *RF*, 64 (1952), págs. 215-240.

raturas extranjeras..." [8]. Con esta exigencia hacia la universalidad o hacia la europeización del mundo cultural español estamos tocando un problema cultural y político, tratado ya apasionadamente por la Generación del 98 y hacia el cambio de siglo, pero nuevamente de gran actualidad desde la guerra civil.

Llegamos así a través del mero objeto de nuestro estudio a un terreno político, a una nueva dificultad que se ahorraría el investigador de un campo situado en épocas históricas anteriores. La apasionada división en que vive también la literatura española desde la guerra civil dificulta no poco la búsqueda de la verdad. Para salir del dilema al investigador extranjero le queda el recurso de atenerse con exclusividad al estudio de los textos poéticos, haciendo oídos de mercader a la propaganda política de uno y otro bando. En todo caso ha de tenerse en cuenta que en la España actual existe una censura; que, por lo mismo, ciertos textos de la posguerra han aparecido cifrados o mutilados, o ni siquiera han aparecido. Aún hay otra dificultad condicionada por la situación política: falta todavía una edición crítica, concienzuda de las obras de autores generalmente reconocidos y muertos tiempo atrás; nombremos por ejemplo a Antonio Machado. La falta de distancia temporal, por otra parte, es otra desventaja porque hay que contar con que se publicarán nuevos textos no aparecidos hasta el momento. Si a pesar de todas estas dificultades nos hemos lanzado al trabajo, y estamos dispuestos a aceptar sus resultados de antemano como provisorios, lo hacemos por pensar que ante la variadísima riqueza de esta poesía merece la pena. También teniendo en cuenta la parcialidad y relativa escasez de la crítica europea sobre el tema hay una razón más en favor de lo deseable de nuestro intento. En una carta de Ortega a Ernst Robert Curtius puede leerse lo siguiente: "Los fenómenos españoles no pue-

[8] *Historia general de las literaturas hispánicas*, publicada bajo la dirección de Guillermo Díaz-Plaja, t. I, Barcelona, 1949, allí "Introducción" de Ramón Menéndez Pidal, pág. XLIII.

den ser suficientemente pensados con las categorías habituales de la historia europea y por esto yacen ahí "ignorados" —como cadáveres insepultos—. Por otro lado son la variedad más extrema de lo europeo, muy próxima a lo "completamente otro". ¿No sería una gran tarea el ensayo de *integrar* en la historia europea esta su manifiesta diferencia? Ni hay por qué asustarse ante la magnitud de la empresa porque no es necesario acometerla de una vez. Vayamos poco a poco aclarando las cosas 'sin pausa y sin prisa...'" [9].

Por nuestra parte nos sentimos alentados con estas palabras.

LA HIPÓTESIS DE NUESTRO ESTUDIO

Para poder llevar a cabo tal intento de integración es necesario, en primer lugar, elaborar las dos partes de modo que se haga posible la comparación. Por lo que toca a la parte española esto significa que hay que renunciar a la mera exposición de los sucesos poéticos. El relato compuesto sin intención valorativa o discriminativa sobre toda clase de poesía, sea de alto o bajo nivel, es, sí, una ayuda útil y por tanto digna de aplauso; pero la visión de conjunto que serviría de base a la comparación, siguiendo este método descriptivo, más bien se dificulta. Un acopio completo del material histórico, por lo demás apenas realizable, y aún no existente para la época elegida, resulta superfluo ateniéndose a categorías más fundamentales como las tendencias estilísticas y las características estructurales. Pues además, por otro lado, no tratándose solamente de la abstracción de una literatura nacional, sino de una abstracción superior, es decir, de la de un Continente —Europa—, la unidad sólo se podrá apreciar a este nivel. Muy a propósito con nuestra intención viene el que en tiempos recientes se haya intentado describir las coincidencias supranacionales de la

[9] En *RdO*, año I, segunda época, núm. 6, septiembre 1963, pág. 341. La carta está fechada en París, 3 de diciembre 1937.

expresión artística. Recordemos los trabajos de Gaëtan Picon [10], Paul Verdevoye [11], C. M. Bowra [12], Claude Vigée [13]. De especial interés nos parece el estudio de Hugo Friedrich [14], traducido también al español. Las características estructurales comunes a la poesía europea aparecen ahí expuestas con una precisión tal que esta síntesis nos parece apropiada como hipótesis para nuestra comparación. Se trata de conseguir una posición concreta desde la cual se puede medir claramente el desarrollo de la poesía española. Remitimos pues de una vez para siempre al libro de Hugo Friedrich como base referencial de nuestro análisis.

Por lo que toca a la terminología quisiéramos evitar el concepto equívoco de simbolismo y hablar más bien de poesía moderna o de la época de lo "moderno", si con esto se piensa en el período desde Baudelaire hasta el presente, y en el estilo poético diseñado por Baudelaire y llevado hasta sus posiciones extremas por Mallarmé y Rimbaud. Partiendo del supuesto de que este estilo disonante reina hasta hoy en la lírica europea del siglo XX pretendemos analizar si la lírica española se ha adherido a este canon, en qué momento lo hizo, con qué poetas, y si sucedió sólo pasajeramente o con carácter de permanencia.

Al aceptar esta hipótesis tenemos que afrontar también los mismos malentendidos que Friedrich nombra en su introducción. Uno especialmente grosero quisiéramos evitar ya de antemano: el que para conseguir un conocimiento comparativo y relativo,

---

10 Gaëtan Picon, "Le style de la nouvelle poésie", en *Histoire des littératures*, 2, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1956, págs. 212-232.

11 Paul Verdevoye, "La littérature espagnole", *ibid.*, págs. 613-687.

12 C. M. Bowra, *The Heritage of Symbolism*, London, 1943.

13 Claude Vigée, "Métamorphoses de la poésie moderne", en *Révolte et louanges*, Paris, 1962, págs. 139-197.

14 *Op. cit.*, versión española: *La estructura de la poesía moderna*, Barcelona, 1959. Horst Baader ha hecho observaciones críticas desde el punto de vista hispanístico al libro de Friedrich: "Die 'Modernität' der spanischen Gegenwartslyrik", en *RF*, tomo 70 (1958), págs. 91-110. Volveremos sobre ello en lugar oportuno.

nos orientemos según las normas de lo "moderno" europeo, no significa que consideramos esta poesía, profundamente excéntrica, como el máximum deseable. Sabemos muy bien que esta extrema concepción de la poesía no debe ser considerada como insuperable ni como norma definitiva. Representa, sin duda, la auténtica y adecuada correspondencia artística con una situación histórica difícil y por lo mismo nos atañe y tiene categoría de síntoma. Podría sin embargo tenerse la impresión de que el máximo acercamiento al estilo "moderno" significa por sí solo la máxima valoración, y —lo que es más grave por sus consecuencias para la lírica española— al revés: que la distancia de tal canon lleva consigo inferioridad poética. A tal equívoco estamos expuestos sobre todo en España, donde tras una espléndida fase "moderna" reaparecieron otros estilos poéticos, tradicionales o de renovación simbiótica. Lo que intentamos aquí es una especie de medición literaria. La medida unitaria empleada, sin embargo, está lejos de ser valorativa.

MÉTODO

A pesar de nuestra intención de descifrar el desarrollo estilístico de España a través de su comparación con Europa, nuestro método es sólo en parte comparatístico. La comparatística observa las interrelaciones permanentes de los pueblos europeos y de otras latitudes bajo los tres aspectos siguientes: influencia, recepción, supervivencia [15]. Lo más interesante de tales influencias son los cambios o novedades que pueden suscitar. Mas para una historia de los influjos extranjeros en la península ibérica en los últimos cien años faltan los precedentes. Además cae fuera de nuestro tema porque la cuestión de la causalidad en los cambios de estilo

15 Cf. Horst Rüdiger, "Nationalliteraturen und europäische Literatur", en *Schweizerische Monatshefte*, año 42, cuaderno 2, mayo 1962, páginas 195-211.

apenas está justificada. "Pues el influjo extranjero no causa el cambio, sino que solamente lo confirma. Supone una disposición... Siendo esto así, escribir la historia del estilo no será algo así como elaborar un nexo causal." Con esto apelamos a Emil Staiger [16]. El concepto "estilo" lo entendemos como Wolfgang Kayser al mismo tiempo en sentido lato y estricto: "Captar el estilo de una obra significa, según eso, captar las fuerzas que dan forma a ese mundo, aprehender su estructura uniforme e individual. Podemos decir también, con otras palabras, que el estilo de una obra es la percepción uniforme que preside a un mundo poético; las fuerzas que le dan forma son las categorías de la percepción" [17].

Esta percepción unitiva es a la vez síntesis y resultado de los distintos aspectos, que constituyen el singular modo de ser de cada obra artístico-literaria. No sólo se toma en cuenta —como en la estilística en sentido estricto— uno de los aspectos de las características idiomáticas. Como sectores de un amplio análisis de la obra hay que incluir las observaciones hechas desde los puntos de vista más diferentes, desde el proceso creador inicial hasta el influjo consiguiente: pasando de la temática a la situación existencial del poeta, de su objeto y su actitud creadora a su poética, a su comportamiento idiomático, hasta llegar a los problemas de la forma externa, del género, de la estructura, de la composición. La pluralidad de estas perspectivas no exige el empleo de todas ellas, ni tampoco en un determinado orden para llegar a captar la peculiaridad del estilo. A menudo una de ellas es más instructiva que las restantes. Sólo la combinación y la correlación de las mismas garantizarán que se lograron conocimientos objetivos [18].

---

[16] Cf. Emil Staiger, *Stilwandel, Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit*, Zürich, 1963, págs. 17-19.

[17] Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, pág. 386.

[18] Mi posición en el debate actual sobre la crítica literaria se halla expuesta en mi ensayo "Sobre la problemática relación entre literatura y ciencia", publicado en *²RdO*, núm. 108, marzo 1972, págs. 341-367.

Esta forma de análisis apunta en el fondo hacia el estilo de la obra y por lo mismo tiene por objeto en principio el poema considerado individualmente. La ineficiente verbosidad de cierta crítica impresionista sólo se supera ateniéndose estrictamente a la unidad del texto concreto, que permita la comprobación —exacta en lo posible— de los resultados. Lo que aquí se presenta es pues no sólo un inventario de las formas "modernas", ni tampoco una colección sistemática o fenomenológica de rasgos individuales. La mínima unidad es en cierto modo el estilo de cada poema. Superior a ella y emanando de ella aparece después el estilo personal del poeta. El paso escabroso de éste al estilo de grupo tendremos que darlo entonces, basándonos en la observación de elementos comunes dentro de la individualidad de cada poeta. Hugo Friedrich entiende por unidades de estilo asimismo "la relación común que abarca las diferencias de los autores en el comportamiento idiomático, en el modo de ver, en la temática, en las curvas internas" [19]. Naturalmente la descripción de tipos estilísticos supraindividuales encierra siempre el peligro de la abstracción. Y sin embargo existe el fenómeno del estilo de grupo, del mismo modo que existe también la contemporaneidad, es decir, "un período de tiempo cuyos problemas fundamentales, sobre todo en relación a la esencia del hombre y sus manifestaciones culturales, se plantean en épocas anteriores o posteriores de un modo completamente distinto" [20]. Para percatarse de los fenómenos colectivos se ha de dirigir la mirada, ya al analizar el estilo individual, a los posibles rasgos supraindividuales. El propósito de caracterizar e individualizar se opone al de sistematizar e inventariar. Erigiendo esta segunda idea sobre los resultados del primer propósito puede superarse la contradicción. Y ordenando cronológicamente los conocimientos adquiridos, se dibujará entonces, de lo que en sí era una

---

19 Friedrich, *Struktur*, pág. 107.

20 Del ensayo "Zeitgenossenschaft", en Fritz Strich, *Kunst und Leben*, Bern, 1960, ante todo pág. 9.

crítica estilística ahistórica, un proceso temporal, una sucesión progresiva. Hay que tener además en cuenta el fenómeno del "Strukturzwang", es decir, de la coerción impuesta por la situación histórica y luego por la moda. Éste se podrá deducir por añadidura de la inevitable tensión entre el estilo de época y el estilo individual. La reacción de los innovadores del estilo respecto a sus predecesores la diferenciaremos sirviéndonos de los tres tipos de Kurt Wais[21]: ¿Corresponde el comportamiento estilístico a una revolución, a una restauración o a una continuación?

Ciertamente que al pretender escribir la evolución de los estilos la evaluación de los autores es forzosamente otra, distinta de la que resultaría de la interpretación individual y monográfica de cada poeta. A los iniciadores de un nuevo estilo se les podrá conceder incluso por una obra modesta más importancia que a quienes, con una obra imponente, se limitaron a ser receptores de un estilo tradicional. O también, aquellos, cuya producción manifiesta diversos estilos sucesivos, serán mencionados más a menudo que quienes conservaron durante toda su vida una misma opción estética. Tales desigualdades emanan necesariamente de la naturaleza de nuestro estudio. A lo sumo se allanan un poco porque a través de la interpretación de determinados poemas, que servirá siempre de base, se justificará la individualidad artística del poeta y su configuración personal dentro del estilo de grupo.

Para poder entender los distintos movimientos estilísticos hay que arraigarlos en su propio momento y ambiente, vale decir que es preciso situarlos en su atmósfera histórico-cultural. No se pretenderá descubrir así, claro está, la causa de la innovación estilística; mas lo cierto es que el espíritu de la época contribuye a condicionarla. Así pues a cada una de las tres fases de la lírica española del siglo XX haremos preceder una descripción del movimiento

[21] Kurt Wais, "Drei Typen stilistischen Verhaltens in der italienischen und deutschen Gegenwartslyrik", en *Syntactica und Stilistica, Festschrift Gamillscheg*, Tübingen, 1957, págs. 625-649.

cultural, que incluye el horizonte histórico del que nació la obra poética.

En resumen: en lugar de una mera relación de la historia literaria se describirán los movimientos estilísticos partiendo de su procedencia, teniendo en cuenta su proximidad o su lejanía con una lírica dada y definida ya en su estructura, es decir, lo "moderno" europeo; se aclararán los rasgos individuales a través de interpretaciones; se darán a conocer sus trasfondos culturales y se esbozarán someramente sus ecos posteriores. Pero tras este excurso metódico quisiéramos expresar nuestra adhesión a las siguientes palabras de Johannes Pfeiffer: "Quien pretenda conseguir un claro juicio sobre la poesía contemporánea, ha de superar una y otra vez un doble prejuicio: primero la idea de que el sentido del arte radique en el reflejo del así llamado espíritu de época, y después la de que el tiempo sea una línea, en la que el presente dibuje el punto más avanzado" [22].

Permítasenos todavía un aviso referente a la disposición de nuestro estudio. Los dos primeros capítulos se ocupan de dos requisitos esenciales que contribuyen a la comprensión de las características de lo "moderno" en España. La presentación de la historia propia del estilo sigue después en tres apartados. Esta división se ha impuesto por una causa externa y otra interna. La razón externa se percibe con claridad teniendo en cuenta la bibliografía cronológica al fin de este trabajo. Allí se confirma que lo nuevo suele llegar en oleadas. El mismo ritmo de las nuevas apariciones demuestra que la poesía contemporánea española ha avanzado en tres grandes impulsos: de hecho, si se pretendiera ofrecer un recuento de las publicaciones poéticas por años, llamaría la atención, en tres lugares, el súbito aumento de su número: primero hacia el año 1900; segundo hacia 1920, y tercero tras un primer ímpetu

---

[22] Johannes Pfeiffer, *Was haben wir an einem Gedicht?*, Hamburg, 1955, pág. 31.

en 1935, con perfecta claridad en 1945. Una mirada más minuciosa advierte que a esta causa externa corresponde una interna: ateniéndonos a las características estructurales de esta poesía, estas tres épocas "grosso modo" forman cada una una unidad que se diferencia claramente de las demás. La unidad de la última fase es la más problemática, no sólo por la falta de perspectiva temporal. Esta división no sorprende en absoluto, teniendo presente que el período puesto en tela de juicio es para España una época llena de cambios radicales y de sucesos dramáticos. Por el ritmo acelerado de sus innovaciones y por la variedad tan acentuada de sus cambios aparecen estas siete décadas como algo inédito en la historia de las letras españolas.

El problema métrico necesita también una nota explicativa: tratándose de poesía en verso, la métrica es necesariamente un criterio esencial en el análisis. En la interpretación y valorización del poema juega sin embargo un papel secundario. De hecho, ¿qué se conseguiría con la clasificación sistemática de los poemas por la forma de sus versos o estrofas? Y sin embargo la forma métrica elegida —o la no elegida— puede explicar en casos concretos la relación del poeta con la tradición, con las formas consagradas. En esto es también la métrica uno de los factores relevantes de la interpretación. Cuando aludamos, según esto, a cuestiones métricas, nos atendremos siempre al excelente instrumento de trabajo de Tomás Navarro[23].

[23] Tomás Navarro, *Métrica española*, Reseña histórica y descriptiva, Syracuse, New York, 1956.

I

EL LASTRE DE LA TRADICIÓN ORATORIA

Al tratar con la literatura postclásica española nos encontramos constantemente con las manifestaciones típicas del estilo oratorio. Tal constancia, así como la observación de que el habla solemne en español alcanza una ampulosidad de increíble fuerza, podría llevar a incluir ese hecho en la idiomatología del español. Por supuesto que se trata menos de un rasgo estilístico en el sentido de Vossler, comprobable hasta lo gramatical, que de un estilo idiomático en el sentido de Spitzer: de la expresión estilística de ciertas actitudes espirituales en las particularidades del lenguaje común. El aspecto que aquí vamos a considerar pertenece al terreno de lo estético y afecta al que podremos llamar —a causa de su extensión y su persistencia— gusto nacional: nos referimos concretamente a la rara preferencia —o al menos mayor tolerancia— entre los españoles, en comparación con otros pueblos, por todo lo sonoro, hiperbólico o efectista. Por lo visto, el común acuerdo y la perduración de esos efectos en el idioma español por encima de las modas, han constituido medios y, por otro lado, en hablantes más tardíos, disposiciones, que el crítico, sobre todo el que observa desde fuera, ha de considerar. Es un hecho que el hablante español se entusiasma más fácilmente que los demás

románicos por lo general con la especial fuerza de su sonoridad lingüística [1]. Del juicio expresado en el *Poema de Almería* en latín (del siglo XII) se infiere que la sonoridad es una antigua característica del idioma español: "Illorum lingua —se nos dice ahí— resonat quasi tympano tuba". (Su lengua resuena como trompeta y timbal.)

Lo mismo que en las artes plásticas, también en el lenguaje deberá explicarse cualquier manifestación de ampulosidad —no sólo la barroca— como un gesto defensivo frente a la vanidad, frente al sentimiento amenazante de efimeridad y nulidad. Así parece hincharse y crecer el lenguaje patético en los tiempos de decadencia histórica. De hecho, la decadencia de España, hasta el intento de regeneración del último fin de siglo, va acompañada de una verbosidad altisonante. Es innegable el influjo de la predicación y de la oratoria política en el estilo poético.

De otra parte, el hecho de la tendencia a la sencillez estilística, a la "llaneza" [2], frecuentemente reclamada y practicada, sobre todo en el Renacimiento, nos debe apartar de conclusiones demasiado generalizadoras y parciales. De nuevo tenemos que habérnoslas con dos extremos fuertemente polarizados, como tantas veces se encuentran en España, nación de doble faz: realismo y misticismo; lo popular, local y lo escogido, universal [3]; ilusión

[1] Ciertos préstamos lexicales pueden ser ilustrativos de la valoración del carácter popular. Por ejemplo, el francés *hâbler* (siglo XVI), derivado del español *hablar*, con el significado de 'hablar con envanecimiento', "se vanter avec emphase" (Hatzfeld-Darmesteter), usado dialectalmente también en el sentido de 'mentir, charlatanear, exagerar', "bavarder fort et vide" (*FEW*). Los españoles en desquite han tomado del francés *parler* el esp. *parlar* 'hablar mucho, sin sustancia, irse de la lengua'.

[2] Cf. Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua* (Ed. Perlado), Madrid-Buenos Aires, 1940, pág. 117. R. Menéndez Pidal, *La lengua de Cristóbal Colón*, Madrid, 1942, págs. 53-100. Además G. Siebenmann, *Über Sprache und Stil im Lazarillo de Tormes*, Bern, 1953, págs. 107 y sigs.

[3] Cf. Dámaso Alonso, "Escila y Caribdis de la literatura española", en *Ensayos sobre poesía española*, Buenos Aires, 1946, págs. 9-27. Reeditado en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, 1955, págs. 9-28.

y desengaño; llaneza y culteranismo, afectación. Y así, en nuestro tema, lo lírico, suave, íntimo y lo retórico, sonoro, ostentoso. Las dos últimas polaridades citadas corren más que las otras el riesgo de dividirse no sólo categórica, sino también cualitativamente, es decir, en válido y no válido. Los mismos españoles reconocen este peligro. Menéndez Pidal cita precisamente entre los caracteres generales de la literatura española "la exuberancia opuesta a la sencillez" [4]; "España, esa constante corruptora del gusto", escribe sin paliativos. Y Dámaso Alonso se lamenta amargamente de la "tendencia nacional hacia el énfasis retórico" que "logra hacer pasar como genuino lo que es sólo imitación sin sentido ni voz, y toma por macizas las más vacías ampollas, con tal de que ofrezcan vivos colorines" [5]. Otras voces son menos autocríticas, elevan a norma, sin más, lo oratorio y lo admiten sin discusión como cosa juzgada. Así por ejemplo, el boliviano Raúl Otero Reiche: "El que no sea capaz de apreciar la grandilocuencia, no comprenderá nunca la poesía hispánica" [6].

La permanencia de efectos retóricos en la literatura española es tan grande en los siglos XVIII y XIX, que en los libros de historia literaria se cita como una especie de lugar común. La hinchazón retórica, lo patético, poesía panegírica, ditirámbica, declamatoria, elocuente, enfática..., son expresiones con que uno se encuentra constantemente. Sin embargo, en general, no se extrae la conclusión de que la idea de la poesía en España se ha ido apartando cada vez más de lo propiamente lírico. Los tratados de prosodia habían perdido de su horizonte el espectro de las posibilidades poéticas en toda su extensión. La siempre vigente *Poética* de Luzán (1737) se mostraba ciertamente enemiga del ba-

---

[4] Ramón Menéndez Pidal, Introducción a la *Historia general de las Literaturas Hispánicas*, I, Barcelona, 1949, pág. XLIV.

[5] Dámaso Alonso, *Poesía española (Ensayo de métodos y límites estilísticos)*, Madrid, [5]1966, pág. 205.

[6] Cf. *Humboldt*, núm. 2, Hamburgo, 1960, pág. 12.

rroco, pero tuvo, con sus preceptos y normas, un efecto conservador. Y las teorías poéticas sucesivas procedían del empirismo o de modelos históricos. Puede seguirse en Menéndez Pelayo la historia de la preceptiva literaria [7]. Poesía y elocuencia no se diferenciaban en sus medios, a lo sumo en la finalidad (es decir: la elocuencia tenía que ser, de acuerdo con Aristóteles, persuasiva; la poesía, en cambio, tenía un fin en sí misma). Las muchas ediciones de la *Filosofía de la elocuencia* (1771) de Antonio Capmany y de los cinco tomos de su *Teatro histórico-crítico de la elocuencia española* (1780-1794), tenían por esto también validez para la poesía. Gómez Hermosilla en su libro *Arte de hablar en prosa y en verso* (1826), abogó imperturbable por el rigor y la estrechez de la preceptiva neoclásica, especialmente por la ley de la uniformidad métrica de un poema. Todavía a noventa años de distancia, Francisco Martínez de la Rosa reafirmaba en su *Poética* (1827), lo más posible la de Luzán.

Sólo con la teoría y el ejemplo de Andrés Bello (1835) y de Alberto Lista (1844), se alivió la rigidez de la prosodia neoclásica. La poética más progresista desde mucho tiempo atrás es inesperadamente la de Ramón de Campoamor (1883). Mientras que su poesía deja ver cuán lejos queda de sus buenas intenciones teóricas [8].

Así pues, en armonía con la crítica y el público, lo declamatorio, lo ditirámbico se ha desarrollado entre los pre-románticos, en Manuel José Quintana (1772-1857) y Juan Nicasio Gallego (1777-1853), no menos que entre las figuras oficialmente sobresalientes de la poesía romántica: Duque de Rivas (1791-1865), José de Espronceda (1808-1842), José Zorrilla (1817-1893). El "fortissimo"

---

[7] *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. III, Santander, 1947.

[8] Cf. Vicente Gaos, *La poética de Campoamor*, Madrid, 1955, pág. 155: "En Campoamor había madera indudable de poeta...". Pero: "hay épocas —la realista es una de ellas— de signo general antipoético. Campoamor fue víctima del contratiempo histórico de pertenecer a la época realista...".

y la conducta más gesticulante que eficazmente expresiva saltan a la vista una y otra vez en estos poetas. Un valioso testimonio nos deja Zorrilla en sus recuerdos juveniles[9]: "Ya en la primera juventud he aprendido una cosa que es muy difícil de llevar a la práctica: el arte de hablar mucho sin decir nada, arte por el que se caracteriza en general nuestra poesía lírica." En la era realística, Campoamor (1817-1901), como se ha dicho, se preocupó de superar la hinchazón y la retórica, sin llegar, a pesar de todo, más que a un prosaísmo para satisfacción de burgueses. El coetáneo Gabriel García Tassara (1817-1875) todavía continúa escribiendo poesía oratoria cuando ya se perfilaban claramente las tendencias contrarias de la lírica intimista. Y finalmente Gaspar Núñez de Arce (1834-1903) cayó definitivamente en la tentación de alcanzar éxitos públicos por vías declamatorias.

Pero desde mediados del siglo XIX, tenemos noticias de que el gusto poético comienza a purificarse. A Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) se le señala hoy como el gran precursor, ya que él solo ha atendido, en medio del concierto de órgano oratorio, al encanto de lo suave, de lo lírico. Su prólogo, de 1860, a *La soledad,* tomo de poesías de su amigo Augusto Ferrán, tiene, a pesar de su tono contenido, el valor de un manifiesto, y se suele citar repetidamente. Traemos aquí sus pasajes definitivos:

> Hay una poesía magnífica y sonora, hija de la meditación y el arte, que se engalana con todas las pompas de la lengua, que se mueve con una cadenciosa majestad, habla a la imaginación, completa sus cuadros y los conduce a su antojo por un sendero desconocido, seduciéndola con su armonía y su hermosura.
>
> Hay otra natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía.

---

[9] *Recuerdos del tiempo viejo.*

La primera tiene un valor dado: es la poesía de todo el mundo.

La segunda carece de medida absoluta; adquiere las proporciones de la imaginación que impresiona: puede llamarse la poesía de los poetas.

La primera es una poesía que nace, se desarrolla, acaba y se desvanece.

La segunda es un acorde que se arranca de un arpa y se quedan las cuerdas vibrando con su zumbido armonioso.

Cuando se concluye aquélla, se dobla la hoja con una suave sonrisa de satisfacción.

Cuando se acaba ésta, se inclina la frente cargada de pensamientos sin nombre.

La una es el fruto divino de la unión del arte y de la fantasía.

La otra es la centella inflamada que brota al choque del sentimiento y la pasión [10].

Esa apología en favor de una poesía antirretórica (olvidada hacía mucho tiempo y aun entonces no redescubierta en España) tiene una inapreciable significación ante todo porque no ha quedado sólo en teoría, sino que ha encontrado al mismo tiempo una válida ejemplificación en las *Rimas* de Bécquer.

Por segunda vez —después de las influencias italianas sobre Garcilaso— pudo el sensible español nacionalista sentirse inquieto acerca de la originalidad de su poesía, pues las influencias alemanas e inglesas sobre Bécquer, sobre sus precursores y amigos, se tocan con las manos. Dámaso Alonso ha tratado ejemplarmente el problema, y ha extraído las debidas consecuencias [11]. En todo caso, desde Bécquer se vuelve a dar en España una polaridad entre estas dos posibilidades poéticas.

El rebajamiento de lo oratorio como fenómeno típicamente antilírico, no se ha producido de repente, como es natural. El

---

[10] *Obras completas* (Aguado), t. II, Madrid, ²1950, "La soledad", páginas 450-463, especialmente 452 y sig.

[11] "Originalidad de Bécquer", ya en *Ensayos sobre poesía española*, Buenos Aires, 1946; luego en *Contemporáneos*, págs. 11-49.

lento cambio en el aprecio por Bécquer es un buen barómetro de ello. Hoy, por ejemplo, se puede hablar tranquilamente del siglo XVIII como de la centuria de sed en la poesía española, como lo hace Rudolf Grossmann. Sólo la poesía desde el último cambio de siglo "ha roto definitivamente con el clásico axioma firmemente reconocido aún por los románticos, de que la lengua poética española tenía que ser complicada, patética, decorativa, y correr en períodos interminables" [12]. Lo radical del cambio de gusto se manifiesta en las expresiones del poeta aún más claramente que en las voces del crítico. Núñez de Arce, que por su parte "se aplica a la creación de la más alta catarata retórica del siglo" [13], ha logrado una triste celebridad por su escarnio de los "suspirillos germánicos" de Bécquer. Era en 1875. Oigamos la contrapuesta voz de Luis Cernuda:

> Tras un letargo extraño de más de siglo y medio, la poesía española despierta en las *Rimas* de Bécquer. No había sido nuestra lírica, como sí lo había sido la francesa, de pobre caudal; pero inexplicablemente, después de Calderón, parece cesar de existir. Es difícil imaginarse hoy a alguien que lea por puro placer poético los versos bucólicos de Meléndez o las odas de Quintana (primero escritas en prosa y luego puestas en verso por su autor) como se leen las églogas de Garcilaso o las canciones de San Juan de la Cruz. Igualmente, difícil parece imaginar a alguien que por gusto lea a Zorrilla o a Espronceda, digan lo que quieran algunos recalcitrantes. La poesía neoclásica española, así como la romántica, no viven hoy, por vivas que pudieran parecer a sus contemporáneos; ninguna chispa las anima y constituyen un peso muerto en nuestra literatura, pero que ésta sobrelleva, juntamente con otros semejantes, como puede [14].

---

[12] *Spanische Gedichte aus acht Jahrhunderten* (Antología recopilada e introducida por Rudolf Grossmann), Bremen, 1960, pág. XVIII.

[13] G. Díaz-Plaja en su *Historia de la poesía lírica española*, Barcelona, ²1948, pág. 326.

[14] En *Estudios*, pág. 45. Es el comienzo del ensayo sobre Bécquer.

Esto se dice 80 años más tarde, y no se trata de una voz aislada. Si en un punto coinciden los poetas y las generaciones desde el final del siglo, es en su veneración por Bécquer. Y para la mayoría, para los jóvenes en todo caso, ese respeto por Bécquer significa al mismo tiempo una aversión hacia la pompa oratoria. Juan Ramón Jiménez, que en otras cosas evolucionó constantemente, se declaró en su edad avanzada partidario de la misma oposición que en su juventud.

> La pedantería doctolatinista, la eterna "cultilatiniparla", el recántico, la labia y el falsete son la gran equivocación en la que hemos caído todos, unos más y otros menos, y de la cual desgracia algunos no se levantarán nunca por tozudez de prejuicios [15].

Se ve que Juan Ramón Jiménez enjuicia lo oratorio como una constante en el desarrollo del gusto poético en España, con la que hay que contar siempre —incluso en la más nueva poesía y en la futura. Esta opinión se acerca ciertamente mucho a la verdad —que ya por otro lado se ha demostrado— de que durante el llamado período sediento de la lírica española hubo una tradición lírica antirretórica al margen de la sociedad culta, esto es, en la poesía transmitida popularmente, que aseguró una importante continuidad.

Esta partición y separación valorativa —lo oratorio frente a lo lírico— podría inducir fácilmente, sin embargo, a una simplificación inadmisible. Debemos desconfiar por principio del espíritu actual, que tan poca simpatía siente por la retórica, y conceder a ésta, teóricamente, su debido lugar en el sistema de los géneros y estilos. Wolfgang Kayser [16] distingue tres actitudes líricas fundamentales: la enunciación lírica (das lyrische Nennen); el apóstrofe lírico (das lyrische Ansprechen) y la más fundamental: el

---

[15] "Poesía cerrada y poesía abierta", en *La Torre*, Puerto Rico, año I, núm. 1, 1953, págs. 21-49, especialmente pág. 31

[16] Kayser, *Interpretación*, pág. 446.

lenguaje de la canción (das liedhafte Sprechen). Vamos aquí a adoptar sus categorías. Pues bien, los efectos de lo oratorio son enteramente identificables con los de una de estas actitudes fundamentales, el apóstrofe lírico; ahí se realiza, siempre según Kayser, la manifestación lírica en la excitación mutua de las esferas anímica y extraanímica, o sea del Yo y del Tú. Es la actitud fundamental de lo lírico más cercana a lo dramático. Los himnos, el ditirambo, las odas, son sus más conocidas acuñaciones formales. Los gestos lingüísticos que le corresponden son la alabanza y la denuncia. Sólo respecto a esta actitud fundamental puede admitirse la sentencia de Unamuno (de 1905) de que todo orador es en primer lugar poeta, y todo poeta un orador, aunque mudo [17]. La exclamación es el género lírico que corresponde a esta actitud fundamental. Y aquí estamos ya muy cerca del "pathos". ¿Cómo se distingue la emoción patética de la lírica? Emil Staiger [18] ha planteado la difícil cuestión y ha aportado una respuesta. Es significativo que para separar lo lírico de lo patético no se puede prescindir del "receptor", oyente o lector. Lo lírico presupone, para lograr su efecto, una conformidad del "receptor", mientras el pathos cuenta con la oposición, la abierta enemistad o —cuando menos— con una indiferencia que hay que quebrar con energía. Para lograr el triunfo aquí —y no para expresar un estado de ánimo— se concibe el lenguaje patético. Tiene un objetivo, pero también un origen, es movido desde aquello que ha de ser. De este "precedente", del entusiasmo por un proyecto, adquiere lo patético su altura; y en ese movimiento que nace de lo que aún no es, reside también su peligro de caer en lo vacío. En la más viva oposición con lo propiamente lírico, lo patético se logra a través de su independencia, su ceguera para las cosas, el mundo

[17] Miguel de Unamuno, "Poesía y oratoria", reseña de un volumen de escritos del poeta uruguayo Zorrilla y San Martín, en *Soledad*, Col. Austral, Madrid, [4]1962, págs. 79-88, especialmente 88.

[18] Staiger, *Conceptos*, pág. 157.

circundante, lo ambiental, el matiz. Pues éstos son los principales elementos que sugieren un estado de ánimo. Y en cuanto una poesía deja de expresar algún acorde anímico ya no es lírica.

Tras esta disquisición teórica querríamos pasar a la demostración práctica. Un solo ejemplo bastará para evidenciar lo oratorio. Lo tomamos de una antología muy crítica reciente [19], teniendo así la garantía de citar un caso extremo en el sentido más favorable, es decir, poesía oratoria que hoy día en España se considera digna de figurar en una antología.

EL INSOMNIO

El rayo azul de la naciente aurora
penetra ya la espesa celosía,
y huye al sonar el cántico del día
de las tinieblas la glacial señora.

Y en vano el sueño y la quietud implora
del cielo sordo la plegaria mía;
sufra también del mundo en la alegría
el que del mundo la tristeza llora.

Fiebre, insomnio y delirio y mi despecho
los genios son que sus fatales teas
en torno vibran de mi ardiente lecho.

Ven con la eternidad si esto deseas,
hiere mi sien, sepúltate en mi pecho,
y, ¡oh sueño!, ven aunque la muerte seas.

Gabriel García Tassara (1817-1875)

Los rasgos esenciales del estilo patético expuestos más arriba en el análisis teórico, se ofrecen tan visibles en este soneto que no hay necesidad de una interpretación detallada. Solamente quisiera advertir la interesante posibilidad de hacer un cotejo estilís-

[19] José M. Blecua, *Floresta lírica española*, Madrid, 1957, pág. 390; de Gabriel García Tassara, *Poesías*, Madrid, 1872.

tico entre esa poesía antigua y la moderna: hay una composición de Gerardo Diego, del mismo título, con el mismo tema y también en forma de soneto, del año 1930: "Insomnio". La comparación es sumamente instructiva.

Lo oratorio como indicio de poesía patética parecerá después de este esquema teórico y tras la aportación de este ejemplo, no simplemente como lo apoético por antonomasia, sino como una de las posibilidades de la poesía, como un reflejo estilístico de esa actitud fundamental que W. Kayser ha designado como apóstrofe lírico. Aun cuando éste en el terreno lírico ocupe un lugar más bien periférico y, a pesar de que colocado en una sucesión jerárquica, se ha de situar detrás de las otras actitudes fundamentales —el lenguaje de la canción y la enunciación lírica—, puede en él haber verdadera poesía. El hecho de que el hombre actual carezca del órgano adecuado para su comprensión no es argumento objetivo ni científico. ¿No es un signo de nuestro tiempo el que un experimentador de lo "moderno", como Max Aub, declare hoy día (con cierta ironía, como siempre): "La verdad es que una de las grandes posibilidades artísticas del hombre ha venido a menos —tal vez como la pintura o la música—: la oratoria"? [20].

¿Por qué, sin embargo, tenemos que calificar la poesía oratoria en español como una tradición onerosa? Se puede contestar de un modo general que ésta ha echado a perder el sentido de la cualidad lírica, a causa de su dilatado predominio en la "alta" literatura del país. Allí donde la forma por la que un poeta se ha decidido no corresponde a la actitud fundamental manifestada, se malogra la poesía como obra de arte. Las formas del estilo oratorio, la "precipitación" en el pathos, el ensalzamiento del orador, obran con relativa facilidad un amplio éxito público. De ahí nace el peligro de que lo formal se independice, prolifere y, en lugar de ser, simule una actitud lírica fundamental y la cubra

[20] Max Aub, *Antología traducida*, México, 1963, pág. 121.

con vastos espacios huecos, sin fondo. Esta tendencia a la sola corteza, a la superficialidad resulta cómoda no solamente al poeta, sino también al oyente. Por eso tal poesía se produce y "consume" en grandes cantidades. Y a la larga se convierte en el canon estético para una sociedad que no se para a contemplar otros tiempos ni lugares. De esta forma se hubiera establecido en norma poética —y además periférica— una única posibilidad. Y esta única posibilidad, en medio de los peligros de la facilidad, extravía más que ninguna otra cosa hacia el mal gusto. La pretensión de sinceridad, veracidad, autenticidad, es en ella menor que la de belleza, sonoridad y eficacia. Todo esto, unido al poder de la inercia, entorpece cualquier posible cambio, se opone a cualquier novedad. De esta forma la tradición se convierte en lastre.

II

EL SECRETO TESORO DE LA TRADICIÓN POPULAR

EL CASO EXCEPCIONAL DE ESPAÑA

En un examen comparatístico del arte popular español, no podrán pasar desapercibidas la increíble diversidad, la universal presencia y la particular situación sociológica que presenta en España la literatura popular. Aquí reside también, en lo que concierne a la época reciente, uno de los rasgos más típicos y distintivos de la situación cultural española. No pensamos en primer término en la constante popular-realista de la literatura española de todos los siglos demostrada por Dámaso Alonso en su ensayo "Escila y Caribdis de la literatura española" [1]. Ahí se trata de una determinada tendencia en la visión de la realidad. Nos referimos más bien al gran patrimonio de "literatura" oral que en España disfrutó de una vitalidad apenas debilitada hasta los últimos tiempos. El inmovilismo histórico, político y económico de España ha creado condiciones previas que favorecen, más que en

[1] Publicado por primera vez en *Cruz y Raya*, núm. 7 (1933), pág. 96; después también en sus *Ensayos sobre poesía española*, Buenos Aires, 1946, páginas 9-27; ahora, en fin, en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, 1955, págs. 9-28.

ningún pueblo, la aptitud del español para la poesía, el ritmo, el baile y el canto. Lo que en España estaba en circulación hasta el más reciente pasado, en cantilenas, coplas, romances, refranes, piropos y otras improvisaciones artísticas tiene una importancia de la cual sólo se da uno cabal cuenta allí donde este caudal hace tiempo que se ha perdido. A través de una ejercitación constante en la creación o asimilación del arte de la palabra se adquiere una natural familiaridad, una experiencia, una disposición en el trato con el lenguaje como medio de expresión formal, despreocupada, maleable, con la cual puede contar (pero también tiene que contar) el poeta español. El trato con poesía como suele tenerlo el español de todos los estratos, encierra en sí ciertos peligros para el artista creador. Pensemos en la incomprensión de los contemporáneos de un Bécquer o una Rosalía de Castro, o en la discrepante valoración del lírico Manuel Machado: ¿no es significativo el que Dámaso Alonso se viera precisado a hacer una apología de la seriedad de este andaluz popular? [2]. Lo mismo podemos señalar los malentendidos de que ha sido víctima a veces Lorca por su "andalucismo". En España el gran público que se contenta con lo que halaga —más o menos— los sentidos, se ha equivocado precisamente porque ha reconocido enseguida la cercanía de la lírica lorquiana a la poesía popular: inmediatamente pareció que se podía imitar. El lamentable pero explicable "lorquismo" en los cantantes de moda y en las representaciones de flamenco demuestra esto suficientemente.

La cotidianeidad de esa literatura popular dificulta a los mismos españoles valorarla con módulos artísticos. Por eso son a menudo extranjeros los que con ojos y oídos educados en otros lugares, libres de prejuicios (o tal vez con prejuicio positivo), se han acercado a la recolección crítica y a la descripción de esas

---

[2] Cf. Dámaso Alonso, "Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado", en *Contemporáneos*, págs. 50-102.

poesía y música populares aún hoy día vivas [3]. Pues cada pueblo tiene particularidades que suele pasar por alto como evidencias, siéndole imposible, por lo mismo, apreciarlas rectamente. Esto vale en nuestro caso también para la innata seguridad de estilo del hombre español. André Malraux, que después demostró con frecuencia su penetración psicológica en las artes, ha escrito de los españoles lo siguiente, en su novela *Espoir*: "Hay una cosa curiosa, dijo Scali: ningún país tiene, como éste, el don del estilo. Se toma un campesino, un periodista, un intelectual: se le asigna una función; y la ejerce bien o mal, pero casi siempre con un estilo como para dar lecciones a Europa" [4].

El peligro no radica, sin embargo, en que tales hechos se cierren a una perspectiva intraespañola. También de fuera, viniendo de Europa se puede caer en error con las ideas consagradas sobre lo popular. Pues hay que tener en cuenta que las condiciones sociológicas en España son totalmente diferentes a las del resto de Europa, incluso diferentes a las de la tierra gemela Italia. Partiendo de la circunstancia de que en España nunca se ha desligado de la sociedad una burguesía orgullosa de su casta, tampoco pudo desarrollarse entre las capas sociales rivalidad de prestigios y animosidad espiritual. Tanto menos se podía crear un mito del pueblo al que se atribuyera la función de un ídolo patriótico. En España, la idea, por ejemplo, de una colectividad popular más pura y étnicamente más sana y digna de ser valorada por encima del hombre individual (como la que, por ejemplo, en el segundo y tercer Reich tanta sangre hizo correr), no fue nunca operante. El descubrimiento del "pueblo" como fuerza biológica, la puesta en práctica del baile y la canción popular como adhesión ritual a una difusa integridad popular, sólo muy modernamente han surgido. Así, por ejemplo, se atribuye a los empeños de los

[3] Nos referimos, por ejemplo, a Kurt Schindler, *Folk-music and Poetry of Spain and Portugal*, New York, 1941.

[4] André Malraux, *Romans*, Ed. de la Pléiade, Paris, 1952, pág. 787.

Coros y Danzas de la Sección Femenina de Falange la prueba de una España renovada y sana[5]. No podemos menos de ver en ello sintomáticamente una pérdida en la espontaneidad y vitalidad de lo popular, como las tendencias modernizadoras traen irremisiblemente consigo. Pero no procede dolerse de ello: ¿en nombre de qué podría uno desear a un pueblo que permaneciera como relicario de viejas situaciones?

El estudio de la lírica española tiene que contar con la realidad de una corriente continua de poesía popular riquísima en variaciones; y no sólo para tiempos pasados, sino hasta en años muy recientes. Esta opinión no se funda, ni mucho menos, en el mito romántico de la poesía del pueblo. Benedetto Croce, por ejemplo, demostró que los apriorismos estéticos, políticos o morales que para los románticos definían el espíritu popular, se basaban en muy gran parte en teorías genéticas ya definitivamente superadas. Si nosotros confesamos, a pesar de todo sentido crítico, nuestro entusiasmo por la poesía popular española, ello se funda no sobre la base de la antinomia entre Pueblo (lo natural) y Poeta (lo decadente), sino simplemente en el hecho de que aquí en una comunidad lingüística la palabra no es tan sólo un medio de comunicación, sino —y eso para la gran mayoría— un instrumento expresivo, un fondo inagotable de emociones plasmadas. Este desdoblamiento en poesía artística y poesía popular produce numerosas interferencias: por ejemplo, ejerce influencia sobre la sociología de la formación del gusto literario, garantiza la presencia de un canon tradicional, pero sobre todo —y en esto el caso de España dentro de la Romania es único— la

[5] Tomamos de una hoja del Grupo de Coros y Danzas de Granada, que da un resumen de las actividades de los años 1938-1960, el siguiente párrafo: "(Las jóvenes muchachas) están contentas de haber presentado en un centro de cultura y civilización el arte de su provincia, y demostrado que existe una España nueva y sana que siente todavía alegría como Goya la representa en sus tapices, como un pueblo que se abandona a la dulzura de vivir".

poesía artística puede experimentar nuevos estímulos recurriendo al acervo poético conservado en lo popular.

Tenemos que contradecir a Pier Paolo Pasolini cuando tiene por posibles, de una toma de contacto de arriba abajo entre un poeta artístico y la poesía popular, sólo dos resultados[6]: lo macarrónico, es decir, poesía de divertimiento, conscientemente paródica; o bien lo artificioso, de sentimiento inauténtico, que se adhiere a cualquier literatura dialectal o terruñera artificialmente cultivada. Esa aseveración puede ser justa para Italia, también para Alemania y Suiza, para Francia y otros países; para España es falsa. De un lado es desmentida por los hechos históricos: una parte importante de la literatura española, sobre todo la del Siglo de Oro, está caracterizada por una fusión de lo popular con lo culto. Lope de Vega es sin duda el más conocido ejemplo de ello[7]. Pero también en la actualidad desmiente la afirmación de Pasolini el evidente y repetido recurso de la poesía artística a la tradición popular que registraremos en los movimientos llamados popularismo y neopopularismo. Sólo estos hechos bastarían para comprobar la especial posición de España con respecto a su tradición popular.

TRADICIÓN ESCRITA

Cómo se orientó la opinión pública en España hacia la literatura popular, se puede comprobar perfectamente registrando la actividad de aficionados e investigadores. Demos, pues, una bre-

---

6 Pier Paolo Pasolini, *Poesia popolare italiana*, Antologie del Saper Tutto, Garzanti, Milán, 1960, págs. 26 y sig.

7 Cf. Arnald Steiger, "Zur volkstümlichen Dichtung Lope de Vegas", en *Hortulus Amicorum, Fritz Ernst zum 60. Geburtstag*, Zürich, 1949, páginas 159-174. Además: *Wir lebten in zwei Zeiten, Lieder und Romanzen des Lope de Vega*, Übertragung und Nachwort von Erwin Walter Palm, München, 1958.

ve ojeada sobre ella. También en España fue el Romanticismo el que aportó una nueva estimación por lo popular. La etapa temporal fue, por supuesto, distinta que en el resto de Europa, e incluso ésta ha dado los primeros pasos del descubrimiento, concretamente en el dominio del Romancero: pensemos en Jakob Grimm, *Silva de romances viejos* (Viena, 1815), para no dar más que un ejemplo. La primera época fue la de los coleccionistas y aficionados. Para España en esto hay que recordar la tarea fundamental de un Durán. Sus ediciones de romances, desde 1821 han aportado al Romanticismo europeo materia para uno de sus temas favoritos. La lírica no épica de transmisión escrita, que se encontraba entremezclada en los Cancioneros o en el teatro del Siglo de Oro, sólo más tarde es traída al campo de la observación. Iniciadora fue a este respecto la edición del *Canzoniere portoghese della Vaticana,* por Ernesto Monaci en el año 1875. Desde entonces se han hecho numerosas ediciones críticas de los antiguos Cancioneros, por filólogos españoles y extranjeros. Lo que en ellos se encuentra no es ciertamente sólo lírica en sentido estricto. Hay que pasar por encima de mucha alta erudición, trivialidad, prosaísmo, hasta dar, por ejemplo, con joyas líricas exquisitas como este zéjel de Lope de Vega:

¡Ay, fortuna:
cógeme esa aceituna!

Aceituna lisonjera,
verde y tierna por defuera
y por dedentro madera:
fruta dura e importuna.
¡Ay, fortuna:
cógeme esa aceituna!

Fruta en madurar tan larga,
que sin aderezo amarga,
y aunque se coja una carga
se ha de comer sólo una.

¡Ay, fortuna:
cógeme esa aceituna! [8].

En esta lírica de los cancioneros nos encontramos con otras formas y otro clima que el de los cantares, coplas, nanas, que han pervivido en la tradición oral hasta el día de hoy. La lírica de los cancioneros es más artística, en general, patentemente más ligada a normas musicales en su composición. Las canciones, por su origen cortesano y su difusión posterior, forman parte de aquellos elementos culturales llamados "declinantes" por los etnógrafos ("gesunkenes Kulturgut"). El estribillo juega un importante papel. En el tono esas canciones suelen ser alegres, jocosas, juguetonas, llenas de gracia. La alusión a imágenes, el velado juego con símbolos no van en busca de efectos inauditos y singulares, como es el caso de la aguda metáfora de una copla. Temáticamente quedamos aquí en el seguro campo de lo familiar. Inteligentemente se guiñan el ojo como iniciados el cantor solista y el coro, y éste entra fuerte y alegre cuando llega la señal de la rima para estribillo. El pueblo en todas partes y en todos los tiempos tuvo "ojos para lo típico del suceder, que no veían nada que no se hubiera ya dado". Erwin Walter Palm [9], entre otros, ha mostrado, por ejemplo, a propósito de Lope de Vega, cómo también en esa lírica, a pesar de que recuerda más a la romántica que a la moderna, puede haber mucho manierismo disonante: inversión, desilusión, alejamiento, irrealización, distanciamiento e incongruencia, sobretonos sorprendentemente metafísicos. Como un ejemplo particularmente bello recordamos aquí el conocido villancico de Lope de Vega:

Mañanicas floridas
del frío invierno,
recordad a mi niño
que duerme al hielo.

[8] Alonso / Blecua, núm. 455 y pág. XXXVI.
[9] Cf. nota 7.

Mañanicas dichosas
del frío diciembre,
aunque el cielo os siembre
de flores y rosas,
pues sois rigurosas,
y Dios es tierno...
Recordad a mi niño
que duerme al hielo [10].

TRADICIÓN ORAL

También después del Renacimiento, época en que se compusieron los cancioneros, seguía renovándose en España un gran patrimonio de literatura oral. Su relación con la alta literatura es, sin embargo, mucho más complicada que, por ejemplo, en el caso de los antiguos romances. La inconstancia del sentimiento lírico tuvo aquí muy marcadas consecuencias. El caso es instructivo para nuestro tema, porque precisamente en el campo del arte menor oral se le ha dejado la mayor libertad al impulso creador del individuo. A una canción de varias estrofas transmitida por los cancioneros, su antigüedad le presta ya algo "clásico", a pesar de su añeja popularidad. Por el contrario, en las coplas o cantares se da amplio campo a la improvisación individual. Ahondemos, pues, un poco más.

La forma métrica del cantar —cuatro octosílabos con asonancia en los versos segundo y cuarto—, ya invita por su facilidad. Así se da una infinidad de tales estrofas ocasionales nacidas festivamente, que durante largo tiempo nadie pudo tomar en consideración. También aquí trajo un cambio el retardado romanticismo de España. Encontramos a "Fernán Caballero", la romántica Cecilia Böhl de Faber, como promotora [11]: su tem-

[10] Alonso / Blecua, núm. 438.

[11] Cf. J. A. Doerig, *Contribución al estudio del folklorismo en "Fernán Caballero"*, Madrid, 1934.

prana colección de coplas apareció en el año 1859. Después sale el *Cancionero popular* que editó Emilio Lafuente y Alcántara en 1865. Importante, sobre todo, es la gran colección de Francisco Rodríguez Marín que se publica en cinco tomos en 1882-1883. El padre de los hermanos Machado, Antonio Machado y Álvarez, ha escrito un epílogo bajo el seudónimo de "Demófilo"; también él fue un pionero de la investigación folklórica en España. En 1881 había publicado una colección de *Cantes flamencos* en la que la ortografía se adaptaba a la pronunciación andaluza [12]. La extensión, la difusión y la diversidad de esos cantares sorprenden sobremanera. Rodríguez Marín ha recolectado sólo en Andalucía cerca de 22.000. No siempre son versos especialmente poéticos; pero sus más determinadas características son espontaneidad, precisión y concisión. Siempre son esos versos fruto de la afectividad.

> Buena copla es la que deja
> al que la canta o escucha
> en el corazón, consuelo,
> y en los labios, amargura.

Así la ha definido Manuel del Palacio [13].

La frecuente simplicidad de esas coplas —*coplero* es la designación despectiva del poetastro— no debe hacernos olvidar que entre ellas pueden hallarse pequeñas muestras de puro lirismo. Como ejemplo valga esta evocación de una dolorosa autoalienación:

---

[12] *Cancionero popular*, colección escogida de seguidillas y coplas recogidas y ordenadas por E. Lafuente y Alcántara, 2 t., Madrid, 1865. Antonio Machado y Álvarez, *Cantes flamencos*, nueva edición en la Colección Austral, Buenos Aires, 1947. Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, 5 t., Sevilla, 1882-1883. Después también, *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas, escogidas entre más de 22.000*, Madrid, 1929.

[13] F. Rodríguez Marín, "La copla" (Madrid, 1910). Como prólogo del estudio citado en la nota 12, *El alma de Andalucía...*, págs. 17-61, especialmente pág. 60.

Yo no sé lo que me pasa,
ni tampoco lo que quiero;
digo, y no sé lo que digo;
siento, y no sé lo que siento [14].

O esta queja agónica:

Ya mi caballo no anda,
ya mi caballo paró;
todo para en este mundo,
y también pararé yo [15].

Preguntémonos por la índole de esta lírica oral de forma breve. Si excluimos las coplas prosaístas, los versos de burlas u ocasionales, nos encontramos, en general, con el lirismo propio de la canción, con "das Liedhaft-Lyrische" como también es conocido en el folklore de otras literaturas. Está unívocamente ligada al sentimiento, referida a las experiencias íntimas y sin embargo familiar a cualquiera. Abúlico y resignado, el cantor queda suspenso entre el dolor vivido y la dicha soñada. Lo que nosotros percibimos son tonos del corazón, entre deseos, esperanzas y miedos, muchas veces huellas de esa modesta filosofía de la vida que trae consigo la más trivial experiencia. El amor y la muerte son temas centrales. Las fuerzas normativas se buscan en lo natural, en lo orgánico, raramente en lo intelectual, en los conceptos. La forma quiere ser expresión de vibraciones sensoriales-espirituales que aún resuenan al callar. Una lírica así entendida desecha especialmente todo lo oratorio y se edifica enteramente sobre los medios estilísticos de la afectividad. Éstos son ciertamente muy diversos: ¡Qué diferencia entre una soleá de la Andalucía mora y una cantiga de amigo de la Galicia céltica! Y precisamente esa diversidad de procedimientos ha hecho po-

[14] E. Lafuente y Alcántara, *op. cit.*, t. I, pág. XXI.
[15] *Op. cit.*, t. II, pág. 29.

sible que poetas de dos épocas estilísticas totalmente distintas se hayan podido inspirar en esta lírica popular: nombremos, por ejemplo, a Manuel Machado y a García Lorca.

LA INVESTIGACIÓN

Ya hemos dirigido antes una mirada sobre la primitiva actividad recolectora de los folkloristas de España; vamos ahora a tratar del trabajo de investigación derivado poco a poco de aquélla. La apreciación de lo popular por parte de los críticos no fue siempre tan unánime como a partir de la primera guerra mundial. Pero desde muy pronto se elevaron voces de entusiasmo. Provenían de hombres cuyo horizonte excedía los límites de España: Milá y Fontanals, Juan Valera, Francisco Giner de los Ríos, Joaquín Costa [16]. Pero también se hicieron oír con autoridad algunas voces contrarias. Apenas puede creerse lo que el joven Menéndez Pelayo todavía en 1877 ha escrito: "La [poesía] popular no existe o no vale la pena de restaurarse... Cese en nuestros vates esa manía de las coplas, de los cantares y de las seguidillas. Si son populares, no son buenos; si son buenos, no

[16] Manuel Milá y Fontanals (1818-1884), romanista catalán, se dedicó durante toda su vida al estudio del romancero, de la poesía popular y de la lírica de los trovadores. Citaremos, por ejemplo, *De la poesía heroico-popular castellana* (1874). El novelista Juan Valera (1824-1905) ha defendido muchas veces la poesía popular en su voluminosa obra crítica. Léase, por ejemplo, su ensayo del año 1861: "La poesía popular de don Manuel Milá y Fontanals", en *Obras completas*, t. II, Aguilar, Madrid, 1942, págs. 199-207. Francisco Giner de los Ríos (1839-1915), fundador de la Institución Libre de Enseñanza, se ocupó en los años sesenta de comprender la situación literaria y escribió numerosos ensayos, entre los cuales se cuenta "Poesía erudita y poesía vulgar", del año 1863. Joaquín Costa (1844-1911), como precursor de la generación del 98, buceó en los valores esenciales españoles, y así también dio en lo popular: *La poesía popular. Mitología y literatura celto-hispana*, Madrid, 1881.

son populares" [17]. El despertar científico de España, ligado inseparablemente a Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza (1876), trajo también en la estimación por lo popular un cambio decisivo. Con el establecimiento de una filología especializada, cayó una luz totalmente nueva sobre la rica tradición española. La poesía popular rehabilitada socialmente por los últimos románticos se convirtió incluso en el objeto preferido de la ciencia. La revalorización cultural puede darse por consumada con el célebre discurso de Menéndez Pidal, del año 1919 [18]: con él quedaba sustituido, en el campo de la literatura tradicional, el diletantismo por la verdadera investigación.

Para evitar el difuso atributo de lo popular, ya no se habla de *poesía popular,* sino de *poesía de tipo tradicional,* o simplemente, *poesía tradicional* [19]. La denominación, por razones programáticas, no es cosa indiferente, sino que pretende a la vez dar nombre a la canción de este tipo y aludir a la teoría de su génesis. Frente a la concepción romántica de una autoría anónima, suprapersonal, colectiva, pero también contra la teoría de la creación inspirada, individual, única, se cree haber encontrado la solución en la simbiosis: la poesía tradicional de ningún modo se da originariamente, más bien sólo se crea en la transmisión popular de una poesía que en su origen era indudablemente individual, aunque anónima. Sólo en este proceso de asimilación

---

[17] Cf. Dámaso Alonso, *Menéndez Pelayo, crítico literario,* Madrid. 1956, especialmente págs. 51-65.

[18] Ramón Menéndez Pidal, "La primitiva poesía lírica española". en *Estudios literarios,* Col. Austral, Madrid, [8]1957, págs. 197-269.

[19] Cf. Ramón Menéndez Pidal, "Para la definición de la poesía tradicional", en *CHA,* XVII, núm. 47 (1953), págs. 159-164. Precisamente bajo ese título español, ha tratado el tema ya E. W. Palm, para el público alemán. Traduce el concepto como "poesía con contenido previamente dado". Erwin Walter Palm, "Poesía tradicional. Die moderne spanische Dichtung und das mittelalterliche Lied", en *Akzente,* Munich, núm. 6, diciembre 1958, págs. 505-519.

a través de lo colectivo, adquiere una poesía, una canción, sus propiedades específicas.

Las circunstancias de esa asimilación no son tan fáciles de captar en concreto. Por eso damos a modo de ejemplo una copla en la redacción originaria de Melchor de Palau y a continuación la misma cancioncita en la variante en que la repite la tradición popular [20]:

El poeta: Pajarillo, tú que vuelas
por esos mundos de Dios,
dime si has visto en tu vida
un ser más triste que yo.

El pueblo: Pajaritos que voláis
por esos mundos de Dios,
decidme dónde hay un hombre
más desgraciado que yo.

Las modificaciones son instructivas. En ellas puede investigarse en qué dirección, con qué medios, según qué canon del gusto interviene la colectividad anónima. En general, es evidente la tendencia a la simplificación del lenguaje. Con esto en lugar de creer en el mito romántico del pueblo creador sabemos apreciar la intervención selectora, eliminadora, adaptadora de generaciones sucesivas. La poesía tradicional es fruto de un proceso autónomo, que obedece a sus propias leyes. Ahora bien, alrededor de la primera guerra mundial había experimentado también en España una crisis el tradicionalismo heredado: la búsqueda de independencia y de libertad a cualquier precio no paraba ante nada. Esto hubiera debido producir propiamente un apartamiento del patrimonio literario tradicional. Cómo y por qué no fue así se verá en el capítulo dedicado al neopopularismo. Anotemos aquí sólo

20 En el ensayo citado en la nota 13, "La copla", de Francisco Rodríguez Marín.

que también la investigación tomó parte en esta evolución. El dominicano Pedro Henríquez Ureña mostró en su libro revelador que el verso irregular no era una supuesta imperfección del cantar popular, sino que era ya característico de la más antigua poesía culta. Con lo que ha conferido una oportuna legitimación a la creciente necesidad de liberación de la prosodia y métrica rígidas [21].

La investigación sigue trabajando sobre ese caudal poético-tradicional y sus peculiaridades. Lo hace por dos caminos: de un lado en los textos conservados, de otro en el propio terreno donde hay que reunir el caudal de canciones heredado, vivo aún en la boca del pueblo. Es instructivo que en este caso investigadores y poetas se apasionan a la vez por el mismo objeto, lo que no es casualidad. Los filólogos sacan a luz tesoros para los cuales sus predecesores habían estado insensibles; y los poetas encuentran esbozados en los tesoros redescubiertos de la tradición, un poetizar hacia el que tienden las más nuevas corrientes del día. Como luego veremos, los poetas de los años veinte han recibido el sobrenombre de "generación de poetas profesores". Y el más significado investigador entre ellos, Dámaso Alonso, ha favorecido muy especialmente la poesía tradicional. Tras su renovadora investigación sobre Góngora, tan definitiva para aquella generación, reúne una antología de poesía medieval y de tradición popular, que fue una revelación [22]. Pertenece a la misma serie que la conocida antología de Gerardo Diego, que a su vez vino a documentar el nuevo apogeo del género lírico. Y mucho después, cuando ya la segunda edición de este libro se ha agotado, edita Dámaso Alonso en colaboración con José Manuel Blecua

---

[21] Pedro Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid, 1920, ²1933.

[22] *Poesía española. Antología. Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional.* Selección, prólogo, notas y vocabulario por Dámaso Alonso, Madrid, 1935.

una nueva antología de poesía tradicional [23]. El importante estudio con que encabeza la obra da una interesante visión-resumen de la poesía desde fines del siglo XIX y pone una vez más de relieve qué fuerzas emocionales desarrolló el encuentro con una tradición tan actual dentro de esa generación de investigadores y poetas. Precisamente vino a suscitar nuevos entusiasmos un descubrimiento sensacional en el campo de la poesía anónima de España: la vieja hipótesis de una lírica antigua autóctona también en el área castellana —y no sólo en el conocido dominio gallego-portugués o catalán-provenzal— tomó nuevo impulso con el descubrimiento de las célebres jarchas.

Estas jarchas, estribillos en lengua mixta mozárabe y castellana, que los hebraístas y arabistas encontraron en determinadas estrofas medievales de lírica hebraica y árabe, dan de pronto una interesante información sobre el remoto origen de la lírica popular en España. Por ahora hay que ver el más antiguo testimonio lírico de Occidente, en estas breves y apasionadas canciones de amigo [24]. Y para nuestro punto de vista es significativo que en estos estribillos no se trata de fósiles, sino que incluso esta primitiva lírica, con su lacónico modo de expresión, con su fuerza sugestiva, casa bien con el moderno sentido de lo lírico.

> Vayse meu corachón de mib,
> ya Rab, ¿si se me tornarád?
> ¡Tan mal meu doler li-l-habib! [25].

---

23 Cf. nota 8.

24 La abundante bibliografía fue resumida para la investigación alemana por W. Mettmann, "Zur Diskussion über die literargeschichtliche Bedeutung der mozarabischen Jarchas", en *RF*, 70 (1958), págs. 1-29. Para el curso de las apasionadas discusiones y de la incuestionable significación de las jarchas puede consultarse con fruto el libro de Klaus Heger, *Die bisher veröffentlichten Ḫarǧas und ihre Deutungen*, Tübingen, 1960.

25 Cf. Alonso / Blecua, pág. 3. En la exposición de Klaus Heger (véase nota 24), la jarcha citada lleva el número 9, pág. 83. La mayoría de las traducciones parte de que, en la muwaššaha que le corresponde, se habla

[Mi corazón se me va de mí.
Oh Dios, ¿acaso se me tornará?
¡Tan fuerte mi dolor por el amado!
Enfermo está, ¿cuándo sanará?]

Piénsese en esto: en un país en el que todavía dos generaciones antes se había estado sin sospecharla, se descubre punto por punto una tradición de exquisita lírica, ininterrumpida, del pueblo que canta en nuestros días hasta allá atrás en la alta Edad Media. Oigamos a Dámaso Alonso:

> El valor vivo, la capacidad de mover al hombre del siglo XX, que tiene esa lírica de tipo tradicional, es enorme. Esa poesía, blanca, breve, ligera, que toca como un ala y se aleja dejándonos estremecidos, que vibra como un arpa, y su resonancia queda exquisitamente temblando, esa poesía "popular" que definían los románticos, y nuestros postrománticos también, que es la que los poetas de tendencia intimista buscaban a mediados del siglo XIX, tiene en la poesía de tipo tradicional castellana una perfecta realización. Es un emocionado tesoro. Para mí, el conjunto del Romancero y el Cancionero de tipo tradicional representa tanta belleza, tanta emoción humana como todo el conjunto de la gran poesía del Siglo de Oro [26]

PÉRDIDA DE LA ESPONTANEIDAD

La guerra civil española ha hecho cambiar notablemente la situación. La poesía tradicional y popular había sido hasta entonces, de una o de otra manera, un posible componente en la creación de poesía artística. Después, ciertamente, ha subsistido

---

de un amado enfermo: por ello se leen con el amigo enfermo como sujeto: "Enfermo está, ¿cuándo sanará?". La exposición de Heger, empero, deja surgir algunas dudas respecto a esta interpretación. ¿El corazón, no podría ser sujeto del verso citado?

[26] En el prólogo de la tan citada *Antología*, Alonso / Blecua, págs. XXI y sig.

l interés filológico e histórico, pero esa distancia científica tam-
ién ha alcanzado a la mayoría de los poetas de la posguerra, a
o ser que estuvieran en la relación de una total indiferencia o
ncluso desprecio respecto a la lírica popular. Será difícil distinguir
i eso es una reacción antagónica ante el alto entusiasmo del pre-
edente grupo de poetas de los años veinte, o si la tradición
opular ha perdido ya en prestigio bajo la progresiva moderni-
ación del país, o bien si la utilización mítico-popular, ya men-
ionada, de canto y baile por instituciones de carácter político ha
onducido aquí a la pérdida de la espontaneidad. Por lo demás
quí no sólo la derecha, sino también la izquierda están interesa-
las en la politización del fenómeno. En Italia, donde la izquierda
iene más libertad de expresión en público, De Martino y Gramsci
han vuelto a tratar el tema partiendo de su convicción marxista [27].
También los españoles en la emigración (interna y externa) quie-
en comprender bajo *poesía popular* sólo la que está escrita para
el pueblo y es entendida por el pueblo. Con lo que se trasplanta
el problema a lo actual. Ya no se aceptan con buenos ojos las
formas consagradas, sino que se busca por motivos programáticos
y didácticos un estilo que tendría que servir a fines extraliterarios.
Hasta Luis Cernuda se manifiesta en este sentido en un ensayo
del año 1941 [28]. Una publicación de los últimos años, destinada

---

[27] Cf. Pier Paolo Pasolini, *op. cit.*, págs. 15 y sig.

[28] Luis Cernuda, *Poesía y Literatura*, Barcelona, 1960. El primero de los ensayos de este volumen se titula "Poesía popular", págs. 13-34, y ha sido escrito en el año 1941. En él Cernuda se propone examinar a fondo de nuevo e imparcialmente el complejo de cuestiones sobre la poesía popular. Es muy de lamentar todo lo que ahí se aserta en malhumorada y voluntaria falta de comprensión, en cortocircuito. Una desagradable animosidad contra la exaltación —de todas maneras perdida a estas alturas— de la poesía popular en España, impregna esas declaraciones que se podrían rebatir punto por punto. Empezando por la suposición de que la poesía popular es una lírica que se escribe para el pueblo, hasta la afirmación de que tal lírica no se ha dado nunca más que en las cabezas de profesores delirantes, porque el pueblo de hoy ya no la aprecia. La tesis fundamental de Cernuda

al gran público, es en todo caso un claro indicio de una situación nueva: Enrique Llovet ha seleccionado unas 500 canciones populares en una antología de la Editora Nacional[29]. El prólogo está teñido de la misma melancolía romántica que caracteriza las colecciones de cantares de los otros países de Europa: "La ciencia ha descendido al átomo, pero la poesía se ha subido a las montañas. Ya nos dirán un día si es buena cosa esta radical separación de cuerpos y bienes". Significativamente pasa por alto Llovet medio siglo de fecundísima investigación, y se para, al tratar de la poesía popular, en pleno siglo XIX, en Rodríguez Marín y en Machado Álvarez. Y el indicio más importante: en la lírica de los dos últimos decenios se hacen en general más escasas las reminiscencias de poesía tradicional.

Este estado de cosas muestra un cambio dentro de la literatura española que —según las experiencias del resto de Europa— bien puede tenerse ya por definitivo. Lo que desde el siglo XV hasta el comienzo del XX fue un caudal poético constantemente vivo y renovado, un tesoro a veces olvidado al que la literatura en tiempos de penuria podía recurrir, decrece ahora también en España, donde, merced a particulares circunstancias, había podido mantenerse notablemente rico y particularmente duradero. La sorprendente resistencia al tiempo de una tradición espontánea y no materializada, ha fundado emocionalmente, como hemos de ver aún, el último entusiasmo —en los años veinte— por esta poesía de tipo tradicional.

---

es la de que un arte que no se dirige al hombre en general, sino al miembro de una casta determinada, tiene una base muy precaria (pág. 23). Como pudiera pensarse en una historia del arte sin el fenómeno de las modas. La tesis de Cernuda cae si en lugar de la confusa expresión "poesía popular" se pone la claramente definida de una "poesía de tipo tradicional".

[29] Enrique Llovet, *Magia y milagro de la poesía popular*. Libros de actualidad intelectual. Editora Nacional, Madrid, 1956, 323 págs. El pasaje citado, en la pág. 10.

III

UN DOBLE IMPULSO: MODERNISMO Y GENERACIÓN DEL 98

LA SITUACIÓN INICIAL

El curso histórico del siglo XIX español, su estancamiento político y su provincianismo cultural, han creado la necesaria reacción para la definitiva rotura con la tradición del cambio de siglo. En cualquier historia de la literatura se puede consultar. El hecho está suficientemente aclarado y aquí tenemos que contentarnos con dar una breve ojeada a la situación espiritual y literaria.

La historia de la Restauración y de la Regencia de María Cristina, en el tiempo entre la muerte de Alfonso XII (1885) y la subida al trono de Alfonso XIII (1902) no es lo que se dice gloriosa. En el estéril tira y afloja entre conservadores y liberales transcurren los decenios sin que se logre encauzar inteligentemente en una vía de porvenir seguro la disposición del país, tan retardado respecto a Europa. Las minorías carlista y republicana tampoco consiguen en la oposición contribuir al levantamiento de una nueva conciencia nacional. Los anarquistas, desesperanzados por la resistencia del tradicionalismo, realizan una labor completamente

LORETTE WILMOT LIBRARY
NAZARETH COLLEGE

destructiva; sus ideas encuentran en los obreros y campesinc políticamente desamparados por completo, la misma acogida qu las ideologías marxistas. La crisis económica y el latente problen agrario no logran ser superados por ningún gobierno. En el a ticlericalismo coinciden los intelectuales y los trabajadores. A largo de esos "años bobos", como los llamó Galdós, España se v hundiendo cada vez más en la crisis social, económica y religios La peligrosa pérdida de todo sentido de la realidad y una fat indiferencia frente a lo que ocurre en Europa y en el resto d mundo, acaban de caracterizar este clima político.

La vida espiritual se distingue por una gran actividad qu sin embargo construye poco a poco un mundo de apariencias. L gentes se placen en los reflejos de la multicolor vida cotidian de la gran ciudad, y desperdician su ser y pensar hablando en l cafés, en las numerosas tertulias. Solamente una pequeña minor de intelectuales, que están bajo el influjo del filósofo alemán Kra se —Francisco Giner de los Ríos, Manuel Bartolomé Cossío, Jo quín Costa—, intenta seriamente la realización de sus ideales en 1876 se funda la Institución Libre de Enseñanza, como cent independiente de investigación e instrucción [1]. La distinta val ración del pasado español levanta una controversia estéril ent los científicos, en la que sobresale especialmente Menéndez P layo como defensor de la tradición. La vida literaria está dom nada por la novela: Valera, Pereda, Galdós, "Clarín", son l nombres de más relieve. En el teatro, es la gran época de zarzuela y el género chico. Es patente un matiz de vulgarida entre la alegre animación. Para la vida literaria, el Ateneo d Madrid, fundado en 1835, juega el papel de un foro estimulan sobre todo desde que (en 1896) se le anexiona una Escuela d Estudios Superiores. También la sociedad El Fomento de las A

[1] Cf. Vicente Cacho Viu, *La Institución Libre de Enseñanza*, t. I, M drid, 1962. También Yvonne Turin, *L'éducation et l'école en Espagne 1874 à 1902*, Paris, 1959, págs. 205-267.

tes, fundada en 1847, encuentra entre 1885 y 1892 su más brillante desarrollo. Entre las revistas características citemos la *Revista Contemporánea* (1875-1907) y *La España Moderna* (1889-1914). Esta última quiso ser, bajo la égida de la Condesa de Pardo Bazán, una réplica de la *Revue des Deux Mondes* francesa. Además las tendencias minoritarias aisladas hacia la europeización espiritual van ganando terreno poco a poco. Ángel Ganivet (1865-1898) y Miguel de Unamuno (1864-1936) son tempranos anunciadores del futuro, dos insatisfechos geniales.

En cambio le iba especialmente mal a la poesía lírica. De las dos tradiciones en que se ha troquelado en España lo poético, predominó lo oratorio en todo el siglo XIX. Un romanticismo en el sentido alemán o como lo entiende Albert Béguin [2], no se logró en cuanto movimiento mayoritario reconocido. Edgar Allison Peers, en su amplia investigación sobre el romanticismo español, habla del "fracaso" de éste "como movimiento consciente" [3]. Y añade el hispanista inglés con énfasis: "El romanticismo no ha sido desalojado nunca por ningún movimiento reaccionario antitético, sino que ha perdurado hasta nuestros días como tendencia claramente acusada de la literatura española". Al faltar en el siglo XIX español un auténtico Romanticismo que llegara a convertirse en la nota dominante de la época, falta también en consecuencia la tensión de una vuelta deseada pero imposible, lo que Hugo Friedrich llama el "romanticismo desromantizado"; falta igualmente el motivo para ese "proceso de desromantización" que ocupa a la lírica moderna de Europa desde Baudelaire. La consecuencia de esta situación —que más tarde se revelará como ventaja— fue por entonces el predominio de una poesía hueca, inauténtica, impersonal. Tras de la retórica pomposa y afortunada

---

2 *L'âme romantique et le rêve*, Paris, ²1946.

3 E. Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*, Ed. Gredos, Madrid, ²1967, t. II, pág. 456 y *passim*. La frase citada a continuación en el texto, en II, pág. 318.

de un Zorrilla o un Espronceda, desde 1850 entró en el campo el novelista realista. Entre los líricos fomentó mientras tanto Ramón de Campoamor (1817-1901) un lenguaje de lo más prosaico, y Gaspar Núñez de Arce (1834-1903) fue un racionalista sin personalidad intelectual. Para éste, la poesía consistía en piezas retóricas suntuosas, para aquél se distinguía del hablar rutinario sólo en el ritmo. Lo que hemos descrito como tradición de lastre, lo oratorio, pasaba por ser el modo de poetizar específicamente español y el único verdadero. "Poesía castiza" se la llamaba. "Todavía en 1890 vivían los poetas de España como encapsulados, sin echar una mirada más allá de sus fronteras", escribe Montesinos [4]. Pero también dentro de las fronteras se desatendía a que allí mismo se daban otros acentos. Las voces del sevillano Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) y la gallega Rosalía de Castro (1837-1885) fueron ahogadas. Luego hablaremos de su descubrimiento por las generaciones posteriores. Junto a ello hemos de tratar de un "modernismo vernacular" anterior y contemporáneo a la influencia de Darío [5]. En efecto, en la obra lírica de Salvador Rueda (1857-1933), se pueden comprobar novedades de tipo prosódico, arranques hacia un nuevo y optimista entusiasmo vital, una liberada sensualidad. Su vivacidad andaluza le proporcionó un gran éxito momentáneo. Pero las increíbles desigualdades de su nivel estético, su facilidad, le han restado esa fuerza que se requiere para formar un movimiento que dicte normas estéticas.

DOS ACONTECIMIENTOS TRASCENDENTALES

Esa era la situación hacia finales del siglo XIX. Estaba preparada para un cambio radical. La historiografía amiga de las anéc-

[4] José F. Montesinos, *Die moderne spanische Dichtung*, Leipzig, 1927, página 28.

[5] Cf. Cernuda, *Estudios*, pág. 77.

dotas ve en dos acontecimientos la ocasión del citado cambio. Los dos tuvieron su origen casualmente en el que fue imperio de las Indias Occidentales, y sucedieron en curiosa sincronía.

El primero fue político: la derrota de España por los Estados Unidos en la guerra de Cuba. En aquel año decisivo de 1898 perdió la vieja nación descubridora las últimas posesiones de ultramar, y el ebrio sueño del pasado de la grandeza política de España se disipó definitivamente. La catástrofe, manifiesta consecuencia de la falta de sentido de la realidad, dio ahora ocasión a una crisis de gran alcance de la conciencia nacional española, a un pesimismo y unos sentimientos de interioridad de la raza. Pero con este dolor por España, prendieron en la minoría intelectual pensamientos de regeneración cuyo alcance espiritual todavía hoy no se ha agotado. Ese movimiento lleva, con razón o sin ella, el nombre de "Generación del 98". El nombre parece haber sido acuñado por Gabriel Maura [6] y designaba en principio al grupo de *Azorín*, Baroja, Maeztu y Unamuno. Es un movimiento político, cultural, filosófico, y por lo mismo también operante en la literatura. Apenas hay exageración cuando Luis S. Granjel en su reciente contribución al problema —volveremos sobre ello— escribe sin rodeos que la Generación del 98 se ha convertido en el capítulo más importante de toda la historia literaria contemporánea de España [7].

Nos interesan aquí en particular aquellos aspectos que puedan tener relación con lo poético. Ante todo está el sentimiento de la vida. La generación se sentía con placer "romántica". Insatisfacción ante la realidad, disgusto por las circunstancias dominantes,

---

[6] Cf. Rafael Marquina, "El bautista de la 98", en la *Gaceta Literaria*, año V, núm. 99, Madrid, 15 de febrero de 1931. (Citado por K. W. Reinink, *Algunos aspectos literarios y lingüísticos de la obra de don Ramón Pérez de Ayala*, La Haya, 1959, pág. 47.)

[7] Luis S. Granjel, *Panorama de la generación del 98*, Madrid, 1959, página 10.

pesimismo y escepticismo, definen el clima espiritual. "Crisis de la voluntad", "abulia" es el diagnóstico psicológico [8]. Lo que caracteriza más inconfundiblemente al hombre de la generación del 98 es la incondicional anteposición del tema de España en su pensar y sentir. España se convierte en el anhelo intelectual, artístico, vital por excelencia. El dejo amargo de un severo autoanálisis vive inconfundiblemente en los escritos de estos reformadores. No en vano se los llamó los "preocupados". La evasión de lo provinciano dio a los primeros pasos de todos ellos la dirección inicial. Pero ¿hacia dónde? Ganivet y Unamuno señalaron decididamente hacia dentro: en ellos mismos, desde ellos mismos había que renovar el espíritu. Y en la geografía encontraron una expresiva correspondencia: ¡fuera de los accidentes pintorescos de las apacibles tierras costeras, y adentro, hacia la pelada, la desnuda Castilla, inalterada durante siglos! Aparecen los castellanos de elección (Unamuno, Baroja, *Azorín*, Antonio Machado y otros más). Pero para hacer fecunda esa introspección, es necesaria la perspectiva europea. "España está por descubrir, pero sólo españoles europeizados la descubrirán", dijo Unamuno [9], y el tiempo le ha dado la razón. Europa abrió los ojos a estos reformadores de fin de siglo y les proporcionó un nuevo enfoque para lo propio. Ernst Robert Curtius ha señalado este renacer espiritual como uno de los pocos acontecimientos alentadores del siglo XX [10].

El segundo hecho revolucionario del cambio de siglo es de carácter literario: la llegada a España del gran poeta de Nicaragua Rubén Darío (1867-1916). Ya había estado en España en 1892, como miembro de la delegación nicaragüense en el centenario del Descubrimiento. Pero para una estancia más prolongada no

---

[8] Cf. Alonso, *Contemporáneos*, pág. 93. Además, Hans Jeschke, *La generación del 98*, Madrid, 1954, págs. 50 y sigs.

[9] *Obras completas*, t. III, Madrid, 1950, pág. 113.

[10] Cf. Ernst Robert Curtius, "Ortega y Gasset", en *Kritische Essays zur europäischen Literaturgeschichte*, Berlín, 1950, pág. 271.

volvió hasta seis años después, es decir, en el crítico año de 1898. Esta coincidencia temporal tienta a los historiadores a que atribuyan una gran significación a esa fecha también para el influjo de Rubén en España. Pero tal influjo comenzó seguramente ya con la reseña de Juan Valera a la obra *Azul* (1888) [11] y llegó a su fase más eficaz con *Prosas profanas* (1896) y a su fase crítica al aparecer *Cantos de vida y esperanza* en 1905. El movimiento llamado modernismo fue de vida relativamente corta, pero muy intensivo. El concepto es difuso y sobre su diversa interpretación hemos tratado con detalle en otro lugar [12]. La exposición de Pedro Salinas [13] nos parece la más adecuada para esclarecer los hechos: se entiende por modernismo en todo el mundo de habla española, una actitud espiritual que dominó sobre todo en Iberoamérica entre 1890-1910, y que halló su modo de expresarse particularmente en la literatura. Era un tono de menosprecio contra el academicismo heredado y convencional. El redescubrimiento de la belleza poética que había quedado cubierta de polvo bajo la ramplonería de una poesía aburguesada, condujo a la rebelión contra la vulgaridad del sentir particular de lo que hasta entonces había sido mirado como la tradición autóctona. Se aborreció lo moral, el entusiasmo liberado se hizo gustosamente sentimental. Se puede hablar también aquí de una variedad tardía de sentimiento vital romántico. Corrientes del extranjero, especialmente el Romanticismo y el Parnaso franceses, se habían convertido en Suramérica en fuentes renovadoras de la estética.

Hay que destacar dentro de la común cultura hispánica que, con el modernismo literario hispanoamericano, el en tiempos do-

[11] Son dos artículos que Valera publicó en el diario madrileño *El Imparcial* los días 22 y 29 de octubre de 1888 y que después han sido incluidos como prólogo en la segunda edición de *Azul* (1890).

[12] Véase nuestra "Reinterpretación del modernismo", en *Spanish Thought and Letters in the Twentieth Century*, Nashville, Tennessee, 1966, páginas 497-511.

[13] Cf. Salinas, *Ensayos*, págs. 298-302.

minio colonial del Nuevo Mundo, se emancipó por vez primera de la antigua madre patria. La América española pasó de la antigua postura de recibir a la nueva de dar, y ese intercambio no cesa desde entonces, aunque después de la guerra civil española ha ido siendo cada vez más patente el rumbo independiente de la lírica en el nuevo continente [14]. En cuanto a Rubén Darío él era sólo uno entre los muchos innovadores modernistas de la América española, pero a él le correspondió el papel de mediador de esa nueva estética en la madre España. Ya vimos en qué grado estaba preparado aquí el terreno para una renovación espiritual y estética. Por esas circunstancias favorables se explica el extraordinario efecto de las *Prosas profanas* de Darío. Dámaso Alonso valora el acontecimiento con estas palabras: "Con las *Prosas profanas* (1896) de Rubén Darío, llega a España todo un siglo de poesía francesa. Creo que desde aquel día de Granada —la conversación de Garcilaso con Navagero— no hay un momento más de vaticinio, más lleno de luces virginales de aurora" [15].

Naturalmente no hay que entender con esto que el romanticismo europeo y el parnasismo francés y el ejemplo de Verlaine todos juntos, hayan forzado tardía pero simultánea y unánimemente el gusto literario de los españoles, dando el rodeo por América. Se pueden comprobar influjos de estas tan diversas corrientes: influjos románticos, parnasianos y más bien escasamente simbolistas. Pero en conjunto el modernismo hispánico puede reclamar para sí una fase histórica y propia de lo poético. Ni en el orden temporal ni en la peculiar mezcla de temas, tono, técnica y musicalidad tienen las otras literaturas algo que de cerca se le corresponda. La relación del modernismo con el romanticismo por un lado, con lo "moderno" europeo por otro, será investigada en su lugar.

---

[14] Citemos de paso el artículo de José Vázquez Amaral, "Present-Day Hispanic Lyric", en *Books Abroad*, Summer, 1961, págs. 209 a 214.

[15] Alonso, *Contemporáneos*, pág. 52.

Por razones obvias, en este libro nos tendremos que limitar al modernismo en España, donde en rigor se debería llamar "rubendarismo", para hacer resaltar como es debido el papel personal del poeta de Nicaragua. Pero téngase presente que ese papel consistió en abrir una brecha, en verificar una irrupción. De los seguidores que encontró en España no resultó una verdadera escuela, en el sentido, por ejemplo, de los parnasianos o de los simbolistas franceses. Él mismo no lo esperó de otra manera, y ya en 1906 recapitula:

> Lo que sí se advierte en el primer momento es que la manera de pensar y escribir ha cambiado. La liberación de la intelectualidad es un hecho y más que la europeización, la universalización del alma española... Se acabaron el estancamiento, la sujeción a la ley de lo antiguo académico, la vitola, el patrón que antaño uniformaba la expresión literaria. Concluyó el hacer versos de determinada manera, a lo Fray Luis de León, a lo Zorrilla, o a lo Campoamor, o a lo Núñez de Arce o a lo Bécquer. El individualismo, la libre manifestación de las ideas, el vuelo poético sin trabas se impusieron... Hasta hace pocos años, apartando al gran Zorrilla, los poetas castellanos estaban en segundo o tercer término entre los de Europa. Ahora, entre los poetas jóvenes de España los hay que pueden parangonarse con los de cualquier Parnaso del mundo. La calidad es ya otra, gracias a la cultura importada, a la puerta abierta en la vieja muralla feudal [16].

Resumiendo, se puede afirmar que con Rubén Darío, a pesar del tan corto período de vigencia del modernismo, se dio una fundamental purificación del clima poético. Merced a su ejemplo, se despertó de nuevo una conciencia de misión artística; se descubrió también la alienación existencial del poeta, el preciosismo vital, tal como se había forjado en el romanticismo europeo: exotismo, gozo vital, idealismo, entusiasmo, pero sobre todo y originariamente una insatisfacción ante la realidad, a la que se

[16] Citado según J. F. Montesinos, *op. cit.*, págs. 45-46; ahí se da como fuente el volumen *Opiniones*, Madrid, s. a. (1906), págs. 219-220.

niega toda vigencia objetiva y toda ambición de prioridad. En tan frenética búsqueda tras la embriaguez de lo bello, tampoco quedó fuera el dolor cósmico romántico, el hastío, ni consecuentemente el pesimismo y la decadencia.

¿MODERNISMO O GENERACIÓN DEL 98?

En esta última disposición de ánimo coincidieron los dos movimientos, en lo demás tan diferenciados, de la generación del 98 y del modernismo. Les era común también la aversión al pasado inmediato y al momento histórico. Así se estaba tentado a suponer, fundándose en estas coincidencias, la identidad de ambos movimientos. La patente incompatibilidad de las dos corrientes se hubo de manifestar en el primer intento de una visión crítica de esta época: el de Ángel Valbuena Prat. En su librito terminado ya en 1926 pero no publicado hasta 1930 [17] habla de "Modernismo" por un lado (págs. 23-42) y de "Poetas de la generación del 98" por otro (págs. 43-61). Dámaso Alonso ha reconocido en seguida las ventajas de semejante diferenciación [18]. La crítica por lo demás se ha empeñado poco en establecer con más precisión las fronteras existentes entre ambos. Salinas ha propuesto en 1938 por primera vez una solución simplificadora: los del 98 como aportadores del contenido, los modernistas como aportadores de la forma de un solo y mismo movimiento de renovación [19]. Él mismo ha comprobado lo falso de sus conclusiones y ha llegado en 1943 a una síntesis utilizable, sin por ello desdibujar la dife-

[17] Ángel Valbuena Prat, *La poesía española contemporánea*, Madrid, 1930.

[18] Cf. *RFE*, XVIII (1931), págs. 267-269. Después también en Alonso, *Contemporáneos*, págs. 90-92.

[19] Pedro Salinas, "El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus", en Salinas, *Literatura*, págs. 13-25, especialmente 22.

rencia. Escribe: "A pesar de las disparidades que se noten entre el modernismo y la generación del 98, ese juego de contactos y diferencias que hemos apuntado, no ha de entenderse con signo antagónico; es, en realidad, el libre funcionar de dos fuerzas independientes y distintas que al cabo se integran en un gran resultado final: la palingenesia del espíritu literario en el mundo de habla española" [20].

También Guillermo Díaz-Plaja quiso examinar a fondo la cuestión en litigio. Su libro *Modernismo frente a 98* [21], publicado en 1951, aporta material muy difícilmente accesible y apura la cuestión; pero sus conclusiones le llevan demasiado lejos para llegar a una solución convincente. A menudo cae en lo impresionista y, sobre todo —como hemos de ver—, es pequeña la utilidad de su trabajo en lo que se refiere a la historia de los estilos. A pesar de todo, la existencia e importancia de los dos movimientos queda ahí representada convincentemente.

Y esa dicotomía en 1951 no era comúnmente admitida. En el mundo hispánico la crítica había seguido desde la segunda guerra mundial tendencias totalmente contrarias. Bajo el signo de la crisis de la conciencia nacional, renovada después de la guerra civil, la temática del 98 logró de nuevo gran actualidad. Las publicaciones sobre esos poetas preocupados por el ser y el porvenir de España no sólo desplazaron cuantitativamente el tema del modernismo, sino que a menudo pasaron por encima de él como sobre un capítulo poco honroso de la historia patria [22]. No menos pasan por alto, sin más, al modernismo como movimiento poético, muchos críticos que emplean ese nombre en su

---

20 Pedro Salinas, *Ensayos*, pág. 302.

21 Guillermo Díaz-Plaja, *Modernismo frente a 98*, Madrid, 1951.

22 Cf. Pedro Laín Entralgo, *La generación del noventa y ocho*, Madrid, 1945. Dolores Franco, *España como preocupación*, Madrid, 1959; de la misma autora, también el artículo "Generación del 98", en *Diccionario*. Luis S. Granjel, *Panorama de la generación del 98*, Madrid, 1959.

significación histórico-cultural como "la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había manifestado en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico, cuyo proceso continúa hoy" [23]. Es verdad que esta interpretación ilimitada del concepto que renuncia a una diferenciación de dos movimientos y de sus estilos correspondientes, puede apelar a la autoridad de Juan Ramón Jiménez que ya en una entrevista del año 1935 [24] se expresó en ese sentido y que se ha mantenido en él hasta su edad avanzada [25]. No sólo los críticos que estudiaron perfectamente el modernismo hispanoamericano, como Onís, Ángel del Río o Ricardo Gullón [26], sino incluso españoles como Torrente Ballester emplean esa palabra para el concepto que abarca toda la época desde el final del si-

---

23 Onís, *Antología*, pág. XV.

24 Aparecida en el diario *La Voz*, del 18 marzo 1935. El tan citado texto está, por ejemplo, también en *Diccionario*, s. v. modernismo. Dice así: "ahora bien: es necesario esclarecer lo que fue el modernismo. El modernismo no fue solamente una tendencia literaria: el modernismo fue una tendencia general. Alcanzó a todo. Creo que el nombre vino de Alemania, donde se producía un movimiento reformador por los curas llamados modernistas. Y aquí, en España, la gente nos puso ese nombre de modernistas por nuestra actitud. Porque lo que se llama modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza".

25 Cf. Juan Ramón Jiménez, *El modernismo. Notas de un curso (1953)*, Ed., pról. y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, México, 1962.

26 Cf. Federico de Onís, "Sobre el concepto del modernismo", en *La Torre*, Puerto Rico, año I, núm. 2, abril-junio 1953, págs. 95-103, especialmente 103. Además, *Anthologie de la Poésie hispano-américaine*, Choix, introduction et notes de Federico de Onís, Colección Unesco, núm. 9, Paris, 1956. En fin, las opiniones de Ricardo Gullón (basadas sobre todo en los inéditos de Juan Ramón Jiménez), *Direcciones del modernismo*, Madrid, 1963.

glo XIX [27]. Esto parece ser una salida elegante y sencilla de la cuestión ya casi bizantina. Pero con eso de dar un mismo nombre a dos cosas distintas, no se resuelve una diferencia, se la borra sólo. ¿Qué se consigue con que, por ejemplo, Unamuno aparezca como el lírico central del movimiento modernista, como en Gullón? [28]. Es engañoso poner de relieve los aspectos comunes en Bécquer, Darío y Unamuno y ocultar bajo un nombre común para todos ellos las enormes divergencias. Antes, para que las síntesis sean provechosas, deben ir precedidas del análisis. Torrente Ballester y Gullón ven el modernismo como movimiento europeo, e incluso mundial, aproximadamente entre 1880 y 1940. Así los rasgos estructurales caracterizadores de lo "moderno" europeo se dan como existentes también en la poesía española a través de siete décadas, sin el correspondiente análisis de textos. En el capítulo siguiente vamos a analizar una poesía de Rubén Darío. Si ello demostrara que el modernismo es un estilo con rasgos de una poesía más antigua, es decir, que aún es lírica premoderna, se hará patente lo insostenible de aquella concepción histórico-cultural del término modernismo, por lo menos para España (pues para Hispanoamérica juegan otros factores).

La reserva más importante que puede hacerse ante el modernismo en España se basa en la extensión y en la duración de la escuela de Rubén en España. Luis Cernuda que en sus *Estudios* [29] también se plantea esta cuestión, supone como un hecho la existencia de un modernismo poético. Lo ve en relación con el "movimiento literario esteticista" [30] que se hizo ver poco antes y durante el cambio de siglo en varios países, y además cree en un modernismo espontáneo entre los españoles (Manuel Reina, Ricar-

[27] Torrente, *Panorama*, pág. 107.
[28] Cf. Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, *op. cit.*, págs. 34-37.
[29] Cernuda, *Estudios*, en el capítulo "Modernismo y Generación del 98", páginas 73 a 86, especialmente 79 y sigs.
[30] *Op. cit.*, pág. 75.

do Gil, Salvador Rueda), anterior al posible influjo de Darío cuyo *Azul* (1888) no fue impreso en España hasta su cuarta edición (Barcelona, 1907), mientras las *Prosas profanas*, aparecidas en Argentina en 1896, tuvieron su segunda edición en 1901 en Francia. Nos parece que la historia de la influencia de Rubén Darío en España no se puede deducir exclusivamente a partir de esos datos bibliográficos. Lo mismo si el modernismo fue vernacular español que si fue americano, para Cernuda existió. Pero ahora tiene decisiva importancia el hecho de que el tiempo haya enjuiciado duramente ese movimiento. Cernuda establece con graciosa burla que la influencia modernista experimentada por un poeta está en proporción inversa con la duración de su fama y con la altura de su categoría literaria [31]: cuanto más modernista, más efímero, podría decirse. Eso vale para aquellos españoles que nunca han salido del modernismo como, por ejemplo, Villaespesa, y para aquellos otros más jóvenes, de los años siguientes, que no han podido liberarse de su encanto como, por ejemplo, Marquina o el matrimonio Martínez Sierra. Por eso Cernuda plantea la acertada cuestión: "¿Es justo entonces seguir hablando de la renovación que trajo (el modernismo) a nuestra lírica?". Al rechazar personalmente la temática y poética modernistas, Cernuda contesta negativamente; en una palabra: el modernismo se ha dado, pero es irrelevante. Nosotros tenemos esta opinión por demasiado apresurada y demasiado ligada al momento. La historia de una influencia no puede nunca escribirse definitivamente, sino ha de ser comprobada para cada época. Pero lo que no puede negarse, incluso a estas alturas y en medio del desprecio manifestado por la literatura comprometida, es la eficacia innovadora del modernismo para su tiempo. Casi todos los grandes líricos de principios de siglo le deben algo: tal vez no su grandeza, pero sí, frecuentemente, su camino hacia ella.

---

[31] *Op. cit.*, pág. 85.

EL RESULTADO

Resumiendo se puede afirmar que la polémica en torno a la valoración y la eficacia de los dos movimientos resultó estéril sobre todo por su inadmisible intento de pretender encasillar la literatura y los poetas de la época, unívoca y definitivamente en uno de los dos movimientos. La nómina acaba siendo una y otra vez el punto de partida de las controversias. A eso se une además la deficiencia terminológica. Sólo en los años 50 se comenzó a buscar una solución lógica: entresacar lo que era común a las dos corrientes sin desconocer lo que las oponía. En definitiva, de una mirada sintetizadora resultan las siguientes coincidencias entre 98 y modernismo: la contemporaneidad aproximada, la insatisfacción ante la situación heredada y la voluntad de crear algo mejor; la mirada puesta más allá de las fronteras nacionales la vuelta hacia el pasado; la reminiscencia cultural como foco de la inspiración poética, el intelectualismo. Pero incluso en esto se trata todo lo más de rasgos en cierto modo congruentes, no idénticos. Las divergencias entre uno y otro son de mucho más peso. No hace falta llegar tan lejos como Díaz-Plaja, por ejemplo, que recurre, como analogías, a estos pares de opuestos: Castilla y Mediterráneo, reflexión y sensualidad, paisaje histórico y paisaje natural, Velázquez y el Greco, el Cid y Góngora, virilidad y feminidad; Nietzsche y Verlaine, poesía cívica y torre de marfil, y así sucesivamente. Basta con mirar desde un ángulo más específicamente literario, para reconocer sin trabajo diferencias fundamentales: el movimiento de los del 98 es una cuestión nacional española, el modernismo una cuestión hispánica; aquél se apoya en la más antigua tradición española, éste procura amplia entrada a corrientes extranjeras; aquél está orientado filosóficamente y, por tanto, caracterizado por sus temas, el otro está orientado estéticamente y se le ha de reconocer en su lenguaje elaborado, en

su sensualidad; aquél está más ligado a la prosa, éste sobre todo al verso; aquél hay que adscribirlo al comportamiento estilístico de la restauración, éste al de la revolución.

Las diferencias mencionadas son, sin duda, más fundamentales que los caracteres comunes. Unificarlos es del todo imposible, como tampoco sería acertado parangonarlos sobre un mismo plano. Desde el punto de vista histórico-cultural general, hay que reconocer al movimiento del 98 una significación mucho mayor, ya que toma su principio en lo más profundo de la tradición, desde Quevedo pasando por Larra y el krausismo liberal, hasta llegar a Giner de los Ríos, Cossío y Joaquín Costa. El movimiento —una lucha por la evolución de un pueblo obsesionado por la tradición— no se ha interrumpido, y hoy tiene la misma actualidad política. El tema de España, como veremos, prende de nuevo desde la guerra civil precisamente en los poetas jóvenes con renovada conciencia.

Por otra parte, es errado menospreciar la enorme significación histórico-literaria del modernismo porque éste fuera una corriente de moda, temporalmente limitada. El temprano juicio de Federico de Onís, quien no inadvertidamente concibió su gran *Antología de la poesía española e hispanoamericana* del año 1934 en torno al concepto del modernismo, lo consideramos como íntegramente válido, a pesar de su revocación posterior:

> El modernismo propiamente dicho fue —como todo movimiento revolucionario— breve en su desarrollo, pero enormemente fecundo. Júzguesele como se quiera —y muy pronto, desde que empezó la reacción contra él hacia 1905, se empezaron a acumular en contra suya todo género de cargos y críticas—, es innegable que, como un nuevo romanticismo —que en gran medida es lo que fue—, tuvo fuerza para cambiar en tan pocos años el contenido, la forma y la dirección de nuestra literatura [32].

[32] Onís, *Antología*, pág. XVII.

En el marco de una historia general de la cultura puede admitirse que se pase sin más sobre el modernismo literario y se deje libre dicho concepto para conveniencias filosóficas, para designar cualquier actitud contraria al tradicionalismo. Pero la historia de la literatura tiene derecho —lo mismo que, por ejemplo, la historia de la religión [33] o la del arte [34]— al empleo especializado de este concepto, porque tiene que contar con ambos movimientos: con el de la generación del 98, que en su más amplio sentido es una búsqueda incansable de la esencia de lo español; con el modernismo como la adopción entusiasta de un determinado modo de poesía, como la violenta implosión de una apremiante necesidad de recuperación frente a Europa. En definitiva, los dos movimientos forman una pareja dialéctica. O, como dice Di Pinto: "En conclusión, el movimiento del 98 y el modernismo son conceptos heterogéneos y no comparables, pero que coinciden en la formación de una única cultura" [35].

Así pues, cada lírico del comienzo de siglo tomó mayor o menor parte —según su carácter intelectual y artístico— en ambos movimientos. Sólo la proporción de mezcla de las dos tendencias en cada escritor permite una repartición aproximada y condicionada temporalmente en dos bandos. No se puede establecer correctamente una división general y definitiva, de la misma

---

[33] Dentro del catolicismo, hacia el último cambio de siglo, estaba en marcha un movimiento renovador llamado igualmente modernismo, que fue condenado por el Papa Pío X en su encíclica "Pascendi domini gregis". En el núcleo de la controversia estaba la Teología dogmática del alemán Herman Schell (1850-1906). J. R. Jiménez provocó mucha confusión al poner en relación, en su mencionada entrevista de 1935, el modernismo literario con el religioso.

[34] Para la significación histórico-artística del concepto, citemos las canadas "festes modernistes" en Sitges. Cf. J. F. Ráfols, *Modernismo y modernistas*, Barcelona, 1949.

[35] Mario di Pinto, "Premesse culturali della poesia spagnola contemporanea", en *Filologia Romanza*, 1 (1954), núm. 3, págs. 61-90, especialmente 82.

manera que no se puede encasillar a un poeta por uno sólo de s libros, o por una determinada fase de su evolución [36].

En su conjunto esos hombres de principios de siglo —cua quiera que haya sido el movimiento en que se integran— h producido ese gran resultado final de que hablaba Salinas: palingenesia del espíritu literario en el mundo de habla español

Tal cambio se cumplió en España en el tiempo que va de de 1898 a 1916. Una mirada a la tabla cronológica de los libr de poesía editados entre las dos fechas advertirá inmediatame te la rápida sucesión de publicaciones líricas y sobre todo destacada contribución de Juan Ramón Jiménez. De la toma conciencia, de la experimentación de sí mismo, del sentimien generacional de este movimiento doblemente renovador se pre cuparon sobre todo las revistas. Citamos con fines orientador las más importantes [37]:

Revista Contemporánea, Madrid, de 1875 a 1907.
La España moderna, Madrid, de 1889 a 1914; trató de cubrir el papel at buido en Francia a la *Revue des Deux Mondes*.
Germinal, de fin de abril 1897 hasta unos dos años después.
Mercurio, sólo un número en el año 1898.
Vida nueva, desde junio 1898, por lo menos durante un año; muy afe al modernismo.
La vida literaria, en el año 1899, de enero a agosto; orientada al mod nismo.
Revista nueva, 1899, de febrero a diciembre.

---

36 Nos confirma en esta opinión individualizadora el libro de Raf Ferreres, *Los límites del modernismo y del 98*, Madrid, 1964, especi mente págs. 32 y sig.

37 G. Díaz-Plaja, *op. cit.*, págs. 20-45, da una lista de esos documen de época difíciles de encontrar. Véase también Alonso, *Contemporáneos*, I ginas 131 y sig.; además, Luis S. Granjel, *op. cit.*, págs. 87-92. Tamb Germán Bleiberg, "Algunas revistas literarias hacia 1898", en *Arbor*, t. núm. 36, diciembre de 1948. No he podido ver el ensayo de Guillermo Torre, "La generación española de 1898 en las revistas del tiempo", *Nosotros* (Buenos Aires), núm. 67, octubre de 1941.

Electra, desde 16 de marzo 1901, siete números.
Juventud, doce números entre octubre 1901 y marzo 1902; órgano del 98 en el más estricto sentido.
Arte Joven, sólo tres números en 1901.
Alma Española, aparece a finales de 1903.
Helios, comienza a publicarse en abril 1903 y se convierte en la revista del modernismo militante. Juan Ramón Jiménez pensaba en algo similar al *Mercure de France*.
Renacimiento, desde marzo 1907; revista del modernismo triunfante.

DOS CLASES DE ESTILO LÍRICO

Se plantea ahora la cuestión de si a cada uno de esos dos movimientos corresponde un determinado tipo de estilo lírico. Por lo que toca al modernismo es incuestionable, pues fue una moda específicamente poética. Por eso nos vamos a ocupar de ello en un capítulo especial.

El 98, por el contrario, es, como vimos, más que nada un movimiento ideológico, crítico de su tiempo, metafísico. Su caudal escrito pertenece a la prosa, sobre todo en la forma del ensayo, pero también de la novela y del teatro. Si se quisiera atender para definir una lírica del 98 solamente al denominador temático "España como problema", y tomar, por ejemplo, la figura del Cid como reactivo, se podría reunir una gran serie de poetas. Así procede Gerardo Diego [38] y menciona, según ese criterio, nombres que aparte de ese único denominador, no tienen ciertamente mucho de común: Núñez de Arce, Rubén Darío, Emilio Ferrari, Salvador Rueda, Ricardo Gil, Ricardo León, Eduardo Marquina, Manuel Machado, "Azorín". Apenas son comparables entre sí estos poetas en la forma, en la creación, en el espíritu, en el credo poético. Diego sabe bien que no ha logrado definir a

[38] Gerardo Diego, "Los poetas de la generación del 98", en *Arbor*, XI, núm. 36, diciembre 1948, págs. 439-448.

los líricos del 98 con el criterio temático. Lo que sí pudo es en tresacar un grupo en cuya obra no se encuentran huellas de l catástrofe de España: Villaespesa, Jiménez y Valle-Inclán (en su lírica). Se trata de los principales modernistas de España. Pro piamente falta aún sólo Manuel Machado que, como Jano, dirig su doble rostro poético en las dos direcciones a la vez. Se v aquí que con el modernismo comienza una independización d la lírica, una liberación de la inmanencia histórica que había d marcar profundamente el desarrollo ulterior. También Diego men ciona esta escisión y la define con las palabras siguientes: "L separación hasta la mutua incompatibilidad de sentimiento e idea entre los poetas líricos y el resto de los escritores en prosa o e verso. La bifurcación de la poesía y de la literatura" [39]. Sólo do grandes figuras pueden aún franquear ese abismo: Unamuno Antonio Machado. ¿Cómo se les puede clasificar? Son por igua líricos de primera fila y noventayochistas indiscutibles. Si hubie ran tenido un estilo común, se tendría algún derecho a desig narlo como el modo lírico del 98. Al apreciar cuánto se diferen cian ambos, al tener presente una vez más que el 98 no es u movimiento poético, no esperará nadie que exista un estilo lírico propio de ese grupo. Es lo que opinaba Diego en el ensayo citado

De todos modos, la aversión a lo antiguo fue, como vimo algo que el 98 tenía de común con el modernismo. Esa actitu fundamental común, ¿no pudo llevar también a una comunidad del modo de expresión poética? Jeschke en su ya citado estudi sobre la generación del 98 parece afirmarlo. Escribe: "Es u hecho en todo caso que la renovación de la literatura español surgió en realidad de la llamada lírica modernista, la influenci de cuya disposición fuertemente lírica, entre otras, se muestr en las novelas de los noventayochistas. La 'Summa' de la esté tica de la generación del 98 queda así contenida en el *Arte Poe*

[39] *Loc. cit.*, pág. 444.

tica de Verlaine" [40]. En un capítulo especial hace destacar ciertos rasgos de estilo comunes en los del 98: léxico nominal, selección, musicalidad, y en relación con ésta, una anticipación frecuente del adjetivo atributivo. Después la preferencia por la construcción paratáctica y asindética y con ello el alejamiento del período latinizante, la tendencia a reflejar el ambiente más que a reproducir la realidad. Jeschke saca estos rasgos sobre todo de las novelas de Baroja, *Azorín* y particularmente de Valle-Inclán. Nada extraño es que también pueda meterse sin violencia en ese "cosmos" estilístico a Antonio Machado por sus *Soledades* (1903), si se considera que los mencionados rasgos de estilo coinciden con los que E. Staiger [41] atribuye a lo específicamente lírico: la cuidadosa economía de medios, la circunspección meditativa, también la predilección por las imágenes. En efecto, el paisaje como espejo de la interioridad es, por lo demás, una aportación definitiva de los noventayochistas a la literatura española. La voluntad de estilo de los del 98, aun cuando escriben prosa, parece así coincidir con la actitud fundamental de lo propiamente lírico, por encima de la delimitación de los géneros. Se da la paradoja de que en la literatura del 98 abundan los textos de índole lírica, mientras son pocos los líricos propiamente dichos.

Por lo demás es errada la afirmación de Jeschke de que la estética de los del 98 se base en el "Arte poética" de Verlaine. Ese crítico quería demostrar en su estudio la existencia y unidad de la generación del 98. Por esto nada le obligaba a delimitarla frente a Rubén Darío y los modernistas. Más bien ocurre que la depuración general del gusto literario fue preparada por la nueva sensibilidad modernista. El nombre de Verlaine y la fama de una nueva, inaudita lírica en Francia, estaba en boca de todos, se convirtió en símbolo de la superación de lo tradicional. Así

---

[40] *Op. cit.* en la nota 8, pág. 62.
[41] Staiger, *Conceptos*, págs. 53-62.

pudo invocarle hasta un Baroja. Pero sería desacertado concluir de ahí que Verlaine haya forjado —directamente o a través de Rubén Darío— un estilo de la generación del 98. El modernismo, con la descarada ostentación de sus efectos, se distingue en su estructura claramente de la recóndita estética del 98. Bien conocido es el juego de palabras de Unamuno: "Eternismo y no modernismo es lo que quiero; no modernismo, que será anticuado y grotesco de aquí a diez años, cuando la moda pase" [42]. También Antonio Machado —volveremos sobre ello— se dejó influir, sólo muy al principio y pasajeramente, por el modernismo, para luego distanciarse expresamente de Rubén Darío.

Los del 98 cuando se expresaban en poesía, la cargaban de pensamiento, totalmente atentos al contenido, buscando sus propios medios de expresión, sin preocupación por ninguna de las corrientes literarias ni por ningún canon formal, sino aspirando todo lo más a poetizar de un modo diferente, más auténtico y verdadero, más callado que el que se había seguido en la época del naturalismo, de la "poesía castiza". La búsqueda de modelos imitables, de moldes estéticos, no les podía interesar a estos individualistas. Así en el fondo es inútil buscar un estilo común a los pocos líricos del 98. No hay que esperar en ellos atrevimientos formales, innovaciones prosódicas, efectos rítmicos o musicales como los que a cada paso exhibe Rubén Darío, e imitan los otros modernistas. La introspección veraz y la expresión de su intimidad unidas a la apremiante preocupación por España, las emociones viriles que les causaba su agudeza crítica, todo ello reclamaba más bien una poesía sencilla, callada. La comunidad de los líricos del 98 tenía que ser interna y así mostrarse menos en artificios determinados y más bien en el tono general.

A esas necesidades respondía muy bien el tipo de canción lírica que se encuentra en la tradición popular de España desde

[42] Miguel de Unamuno, *Contra esto y aquello*, Madrid, ²1938, pág. 206. Cit. por Salinas, *Literatura*, pág. 19, núm. 5.

los comienzos de la literatura. La fecunda tradición que hemos valorado en el capítulo II, había vuelto a producir su influjo literario con Bécquer: el que Núñez de Arce la despreciara pudo ser para los del 98 un motivo más para aficionarse a ella. Así se les ofrecía, de la mejor tradición, un estilo lírico que era más adecuado para la expresión de su mentalidad que el modernismo, tan extraño en actitud y efectos. Bécquer y Rosalía de Castro, con su poesía inspirada en lo popular, encontraron en los del 98 sus primeros seguidores importantes. No sólo los dos Machado, sino también Unamuno, escribieron una buena parte de su lírica en estilo popularista. Con lo que no queremos afirmar que el popularismo sea el estilo colectivo de los poetas del 98. La lírica sola no representa ciertamente al noventayochista: por eso se puede contar perfectamente en el movimiento regeneracionista a Valle-Inclán, modernista en su lírica; mientras Juan Ramón Jiménez que en sus *Almas de violeta* (1900) escribe lírica popularista, no por eso es del 98. Pero si nosotros buscamos junto al modernismo otro estilo supraindividual, no vemos propiamente más que el popularismo. De ahí que dediquemos también a éste su propio capítulo, como antes vamos a hacerlo con aquél.

IV

EL MODERNISMO EN ESPAÑA

UN ESTILO POÉTICO

Después de haber defendido en el capítulo precedente la presencia y función histórica del modernismo en España, debemos fundamentar esa opinión con más detenimiento, es decir, hay que describir el modernismo como estilo poético, e investigar su situación y sus efectos histórico-estilísticos. Lo que toca a la historia externa de este movimiento —principalmente iberoamericano— ha sido tratado repetidas veces sobre todo por iberoamericanos[1]. Ya vimos que en España en los últimos decenios disminuyó el interés por el modernismo; también conocemos el motivo. Sólo Guillermo Díaz-Plaja con su libro *Modernismo frente a Noventa y ocho*[2] se opone a dicha tendencia.

Su trabajo, que pretende principalmente explicar la dicotomía en dos movimientos contrarios e independientes, es, a nuestro entender, el único intento de exposición de conjunto del mo-

---

[1] Cf. Arqueles Vela, *Teoría literaria del modernismo*. Su filosofía. Su estética. Su técnica. México, 1949. Luego particularmente Max Henríquez Ureña, *Breve Historia del modernismo*, México, ^{2}1962.

[2] Guillermo Díaz-Plaja, *Modernismo frente a 98*, Madrid, 1951.

dernismo como estilo colectivo en España. En distintos capítulos presenta la definición y procedencia del concepto, el impacto en las revistas de la época, el juicio de la crítica contemporánea y posterior, y sobre todo las propias exposiciones teóricas de los modernistas. El capítulo sobre la "Retórica del modernismo" prometía, según su título, ideas interesantes sobre la historia de los estilos. Se examinan en él los pocos estudios existentes y se nota bien pronto lo mucho que aún queda por hacer. Por lo que toca al modernismo en España ha sido investigado sobre todo por el mismo Díaz-Plaja. Éste nombra cinco precursores españoles del movimiento, y señala los primeros síntomas temáticos o formales de la innovación; son aquéllos, Eusebio Blasco, Manuel Reina, Ricardo Gil, Gonzalo de Castro y Rosalía de Castro, en los cuales, efectivamente, junto a versos de estilo popularista se pueden encontrar ejemplos de una prosodia complicada y no tradicional. Los libros de poesía que cita están publicados entre 1878 y 1894. Luego cuenta como precursor ante todo al andaluz Salvador Rueda, cuya polémica con Darío sobre la prioridad e independencia del modernismo español-autóctono viene a completar la historia anecdótica de la literatura. Pero Díaz-Plaja concentra toda su atención en los aspectos métricos. El capítulo sobre la retórica modernista se interrumpe con los "premodernistas". Si por un lado es mucho lo que este libro contribuye a enriquecer nuestros conocimientos sobre el clima modernista, por el otro es muy poco lo que podemos aprender en él respecto a procedimientos estilísticos. Temática y métrica no bastan para definir un estilo poético. Por eso pasaremos revista de nuevo a los aspectos integrantes de la estética modernista y tomamos como ejemplo la lírica de Rubén Darío.

La *temática* se distingue por el predominio de la materia erudita: mitos antiguos, leyendas medievales, reminiscencias del siglo de oro y del romanticismo francés. También las otras artes —pintura, escultura, música— juegan un papel importante. La

naturaleza aparece en sus más excelsas formas y momentos. A esta mediatez temática corresponde la evasión espacial: exotismo y cosmopolitismo. Del mundo real Darío escoge lo rico, lo raro, lo notoriamente bello, demostrando una clara predilección por lo lujoso. El intermediario para todo esto es una y otra vez París. Característico es también la exhibición de la experiencia erótica. El símbolo del cisne puede representar una buena parte de la peculiaridad de la temática modernista.

> El dueño fui de mi jardín de sueño,
> lleno de rosas y de *cisnes vagos,*

se lee en el orgulloso introito de *Cantos de vida y esperanza,* donde el atributo de lo vago delata la pluralidad de sentidos que Darío quiere atribuir al símbolo del cisne. En el último poema del ciclo "Los cisnes" formula el poeta una ornitología poética: atribuye la luz a las golondrinas, la sabiduría al buho, el amor a las palomas, etc. Pero los cisnes son los "divinos príncipes", "vagos", "inmaculados", "maravillosos": su principal mérito consiste en haber dado una exacta corporeidad al sueño y al mito:

> Las dignidades de vuestros actos
> Eternizadas en lo infinito,
> Hacen que sean ritmos exactos,
> Voces de ensueño, luces de mito [3].

Pedro Salinas ha estudiado este motivo en Darío, y lo ha encontrado —nótese el aumento— tres veces en *Azul,* catorce veces en *Prosas profanas* y once en *Cantos de vida y esperanza* [4].

El *sentimiento de la existencia* propio del modernismo, su relación con el mundo están caracterizados por lo hedonístico: se

---

[3] Rubén Darío, *Poesías completas,* Edición, Introducción y Notas de Alfonso Méndez Plancarte, Aguilar, Madrid, [2]1954, pág. 735. Citaremos por esta edición.

[4] "El cisne y el buho", en Salinas, *Literatura,* págs. 45-65.

trata de gozar, no de entender; de plantear problemas, no de resolverlos. La embriaguez del vivir dionisíaco, con su inclinación a lo aristocrático, conduce a una considerable desrealización del mundo. El sentimiento del tiempo es extático: el instante es tan particularmente gustoso porque en él se siente la muerte. El dolor pertenece al círculo de experiencias del placer. La misma mezcla ocurre en los campos de lo sagrado y lo profano, lo gentil y lo católico. A la mediatez de la temática se opone aquí la inmediatez de la experiencia sensorial. "Sueño y seda" podría citarse como cifra de estos polos de tensión.

La *actitud creadora,* la íntima disposición de Darío descansa sobre la creencia de que el arte domina la realidad, pues es capaz de dar de lado a lo feo e inarmónico. En el idealismo de tal búsqueda de la belleza encuentra él los impulsos creadores: denuesto con respecto a la tradición que se dejó subyugar por toda clase de convenciones; de ahí el entusiasmo del tono liberador, la antimoral, la frivolidad, estrechamente unida al anuncio solemne, a la seriedad profética. Consonancia, armonía y afirmación pueden pregonarse adoptando una "pose" que, si tiene algo de heroico, de patético, es porque es consciente de su parcialidad. El valor de pasar por alto lo mediocre muestra la valentía del cantor solitario. En la *Historia de mis libros* [5] hay una frase instructiva para la poética de Darío: "La sagrada y terrible fiebre de la lira; el culto del entusiasmo y de la sinceridad contra las añagazas y traiciones del mundo, del demonio y de la carne." Darío reclama las ventajas morales que nuestra sociedad otorga al idealismo.

Por eso el *procedimiento* poético es para Darío, como para todo poeta modernista, de importancia decisiva. La "pose" sólo se justifica cuando lo bello se convierte válidamente en obra de arte. El modo en que Darío aspiró a plasmar lo bello en poesía, lo designó él mismo muchas veces como musical. "He querido ir hacia

[5] Edición Afrodisio Aguado, Madrid, 1949, pág. 154.

el porvenir siempre bajo el divino imperio de la música", dic en el prólogo de *El canto errante* (1907). El presente odiado y temido se elimina con la presencia de lo sensual en la eufonía [6]. Erika Lorenz muestra hasta qué punto se trata aquí —y hast qué punto se puede tratar en poesía— de principios estrictamen te musicales; en su trabajo investiga la teoría poética de Darío con extraordinaria precisión [7]. Ya antes de ella, Navarro Tomá se había ocupado de los aspectos sonoros de la poesía de Rubén [8]. De éstos parte E. Lorenz y demuestra que Darío concibe la música en el sentido pitagórico, como un símbolo de lo creador. La autora avanza con gran rigor metódico hacia ese punto "donde lenguaje y música se separan irreconciliablemente" [9], llegando a la convicción de que Darío en la música busca siempre las determinantes extramusicales, las que puedan ser sugestivas, enriquecedoras o metafóricas para la poesía. La tan ponderada "música del verbo" se reduce en último término, vista con criterios filológicos, a dos fenómenos fundamentales: 1.° La autonomía del material lingüístico sensorial (ritmo, aumentos en sonoridad, "armonía vocálica"). 2.° Una inmediatez de la expresión, conseguida por medio del material acústico, fonético o fonológico [10]. También la enigmática "música de las ideas" la explica E. Lorenz a propósito del poema "Heraldos", de *Prosas profanas*. Según ella, Darío entiende por tal la autonomía o incluso la propia regulación de relaciones semánticas que despiertan esa impresión sentida como musical.

---

6 En el libro citado en la nota 7, pág. 33.

7 Erika Lorenz, *Rubén Darío "bajo el divino imperio de la música"*, Hamburger Romanistische Studien, B. Ibero-Americanische Reihe, tomo 24, Hamburgo, 1956.

8 Tomás Navarro Tomás, "La cantidad silábica en unos versos de Rubén Darío", en *RFE*, IX, 1922. También en *Estudios de fonología española*, New York, 1946. Se trata de un análisis minucioso de la "Sonatina" de Darío.

9 *Op. cit.*, pág. 36.

10 *Op. cit.*, pág. 62.

¡Helena!
La anuncia el blancor del cisne [11].

l nombre anunciado "heráldicamente" por su musicalidad y su oder asociativo, es ya una anticipación del segundo verso, y la ancura del cisne obtiene una significación que destaca por sí la de la literal originaria. En el desarrollo poético de Darío casa a autonomía semántica, con correlatos, primero fónico-mate-ales, luego tempo-formales; más tarde se liga a la dinámica stracta de la estructura del poema. En último término, los efec-s poéticos descansan en las leyes de la armonía.

Esta estructura interna, este procedimiento poético, cuenta n evidentemente con la exteriorización, con la eficacia sonora, ue el modernismo resulta rápidamente reconocible en su *forma terior*. Ocultan, sin embargo, grandes peligros los numerosos ectos artísticos, la virtuosidad técnica, el esplendor totalmente nsorial, de la lírica modernista, cuya función fue aclarada más riba. El tono bello, la rima sonora, los inauditos atributos de lor, tientan a una fácil imitación. Esto vale, evidentemente, tam-én para la adjetivación en general: "El modernismo, que aquí emos visto ejemplificado en su iniciador [Rubén Darío], repre-nta, por tanto, según se ve, un movimiento de signo positivo la evolución del epíteto: afina, renueva, diferencia, matiza, nbellece la calificación adjetival" [12].

Hasta qué punto los modernistas elaboraron, variaron y en-quecieron la prosodia y las leyes del verso, se puede juzgar por alquier manual de métrica española. "Sacrificar un mundo para lir un verso", fue un lema de actualidad. Se pusieron de moda s metros largos, muy especialmente el alejandrino y el verso de ce y de nueve sílabas [13]. Precisamente el soneto en alejandrinos

[11] *Op. cit.*, pág. 82.
[12] Cf. Gonzalo Sobejano, *El epíteto en la lírica española*, Madrid, 1956, gina 439.
[13] Cf. Navarro, *Métrica*, pág. 407.

se ha convertido en típico del modernismo, porque antes y de pués de éste aparece sólo aisladamente [14]. Por la carta de Rueo a Narciso Alonso Cortés en la cual aquél se ufana tanto de hab empleado el dodecasílabo con cesura 7 + 5 antes de Darío, puede colegir lo que un poeta podía presumir por la invenci de una nueva medida [15]. Significativamente, los metros tradici nales y populares se emplean mucho menos. Darío llegó a u habilidad francamente magistral en el dominio de un gran n mero de metros, fueran fáciles o difíciles; se había entregado su juventud a innumerables ejercicios métricos, como se dedu del hecho de que antes de la publicación de su libro *Azul*, decir, a la edad de 21 años, ya había escrito unos 15.000 ve sos [16].

Finalmente, aún hay que mencionar el *impacto* que el m dernismo ambicionaba y el que efectivamente produjo. Sem jante modo de poetizar estaba totalmente aplicado a despert admiración. En lugar de ignorar al lector se le halagaba, ya c una temática "epatante", ya con la belleza de la forma. La lírí modernista en cuanto estaba adecuada a su tiempo, se presta admirablemente para ser recitada en público. La actitud d orador o predicador, la exhibición ejemplar de uno que desdeña todo por sólo un momento, la halagadora voluptuosidad de forma, creaban esa conjunción de circunstancias en las cuales poeta puede convertirse en ídolo, como una figura del deporte, u estrella del cine u ópera. Pero con ello también despiertan las ju tificadas dudas sobre el nivel intelectual de tal arte. Desde m al principio y hasta hoy, no han faltado voces que han nega redondamente la seriedad de esta tendencia artística. No obsta

---

[14] Cf. Alonso, *Contemporáneos*, pág. 60. Además, R. Landwehrmey *Spanische Sonettdichtung der Gegenwart*, Freiburg, 1955, pág. 51.

[15] Cf. G. Díaz-Plaja, *op. cit.*, pág. 293.

[16] Cf. Ramón de Garciasol, *Lección de Rubén Darío*, Madrid, 1961

e, en un sentido puramente cuantitativo y geográfico, el influjo le Rubén Darío es uno de los mayores que en la historia literaria e conocen. En Iberoamérica todavía hoy el poeta de circunstan-ias compone su lírica trivial de consumo en estilo modernista.

UN EJEMPLO DE RUBÉN DARÍO

A esta síntesis de carácter general debe seguir, para determinar on más precisión el estilo modernista, la interpretación de un oema. Escogemos:

CARACOL

En la playa he encontrado un caracol de oro
macizo y recamado de las perlas más finas;
Europa le ha tocado con sus manos divinas
cuando cruzó las ondas sobre el celeste toro.

He llevado a mis labios el caracol sonoro
y he suscitado el eco de las dianas marinas;
le acerqué a mis oídos, y las azules minas
me han contado en voz baja su secreto tesoro.

Así la sal me llega de los vientos amargos
que en sus hinchadas velas sintió la nave Argos
cuando amaron los astros el sueño de Jasón;

y oigo un rumor de olas y un incógnito acento
y un profundo oleaje y un misterioso viento...
(El caracol la forma tiene de un corazón) [17].

El poema figura en *Cantos de vida y esperanza,* publicados n 1905, como número XXIX en la serie "Otros poemas", y está edicado a Antonio Machado. Hay muchas composiciones de Da-ío en las que se manifiestan los procedimientos artísticos moder-

[17] *Poesías completas,* pág. 768.

nistas más puros, más coloreados, más llamativos, lo que permi ría señalarlos más fácilmente ("Sonatina", "Heraldos", "Marc triunfal", "Marina", "Cleopompo y Heliodemo", etc.). Sin e bargo, escogemos el citado soneto precisamente porque es u poesía que apunta a la intimidad. De ahí que la dedicatoria Antonio Machado no sea casual. El poema tiene más bien inte ción significativa y no solamente musical. Su mensaje hubie podido tomar forma más fácilmente con otros procedimientos tísticos que con los modernistas. Así se verá, pues, a propósito un contenido poco adecuado, cómo procede el modernismo una situación límite, hasta qué punto son ineludibles sus estru turas.

El encuentro de un molusco en la playa es lo que sirve punto de partida a la composición. No se trata de un objeto cu quiera: se trata de una de las creaturas más artísticas de la n turaleza, un molde hueco estructurado, perceptible a primera v ta, como creado a medida de la mano y del ojo humanos. Pe para Darío ya no basta lo selecto natural: oro y perlas —imáger convencionales de lo bello, desde Petrarca, en todo el Occide y que el Parnaso francés ha revalorizado— hacen de aquél al artificioso. Esta desnaturalización del caracol llega a su extre en virtud de una inesperada asociación mitológica: el rapto Europa por Zeus en figura de toro. (Es una imagen de que gu Darío. Ya en "Marina" se habla del "toro celeste con Europa s bre el lomo".) Luego vuelve a hablarse del caracol, esta vez una nueva experiencia sensorial: los labios son puestos en la cc cha. Y vuelve a producirse el mismo salto hacia la Antigüeda ahora hacia los cuernos de Tritón, instrumentos de los guerre marinos. Y finalmente, es el oído el que llega a conocer en mayor intimidad el extraño objeto: la concha del molusco revela su secreto. ¿Cuál? En los tercetos este "secreto tesoro" identifica expresamente con el común denominador que alcan a todo el poema: la mitología griega, la antigüedad heroica. Pa

Darío, como ya para los poetas del Parnaso contemporáneo, la Hélade juega un gran papel como tierra añorada de belleza primitiva. Jasón y la nave Argos son los nombres de este mensaje misterioso; y del viento salado y del zumbido de la concha, surge la sugestiva imagen de los argonautas que cruzan. Este mito aquí figura, en sí, como una serie de sucesos históricos; representa en este lugar el recuerdo de una gran empresa, de una heroica competición con el destino, de una intrépida hazaña de superhombres con el mar como principal escenario. La reminiscencia mitológica es aquí sumo dechado de una particular exaltación. El hallazgo del molusco dio motivo casual para manifestarla una vez más. Finalmente, el último verso trae el inesperado efecto de la comparación caracol = corazón. Los paréntesis indican la evidencia de esa identificación, que no significa otra cosa que lo que todos sabemos: que, naturalmente, el rumor de su propia sangre le suena en el oído como saliendo de la concha. El poeta se escucha a sí mismo, la concha aplicada a su oído. "Corazón", metáfora usadísima, ambigua y gastada —se apoya en una posible semejanza formal entre el caracol y el corazón humano— significa en este caso el lugar del corazón, lo más íntimo y mejor, lo más caro al poeta. Dirigiendo su atención allá, percibe el susurro épico de su exaltación poética de lo bello. En una palabra, se trata de una poesía de carácter formativo *(Bildungsgedicht)*. Su mensaje esencial es en último término la creación de un determinado estado de ánimo, particularmente el éxtasis ante las bellas ilusiones.

Una vez explicado el contenido del poema, preguntémonos por sus estructuras. Si consideramos primeramente la ordenación del enunciado el poema muestra su carácter indirecto. De momento, el hallazgo del molusco es solamente un estímulo para el recuerdo. Tras su debida valoración, el prodigioso objeto se convierte en un espejo acústico, en una sonda acústica para el poeta mismo, y el suceso de su hallazgo, por de pronto anecdótico, lo mismo que la forma, pierden relevancia, ya tan sólo cuenta el

mensaje secreto. Éste le habla al oído de la audaz travesía Jasón a la Cólquida. Pero Jasón, Odiseo y Eneas aquí podrían tercambiarse, pues en lo que se piensa es en ese "entusiasmo de espíritu cultivado" que propugnaba Schiller y que puede prend por ejemplo, en la fábula de los argonautas. Y finalmente, zumbido del entusiasmo lo oye el poeta desde su propio coraz con lo que al final al caracol se le deja sólo un valor simbóli Todo fue un rodeo para llegar a sí mismo, partiendo de lo ex rior y acabando en lo más íntimo, un girar cada vez más ceñi alrededor del mismo eje hasta la anulación de la forma, como espiral de un caparazón de caracol lo demuestra en el espac Ya en la comparación entre la forma casual del molusco y disposición de la expresión lírica encontramos por primera una correspondencia preñada de sentido, un acorde artístico. A ya en el sector temático constatamos un principio clásico, no m derno: la unidad de "forma" —construcción en espiral progresi del enunciado— y "contenido" —estructura espacial del obj temático, de la casa del molusco—.

Si ahora preguntamos por el *sentimiento existencial* manif tado en este poema, comprobaremos en primer lugar la desrea zación del mundo exterior, pero no por repugnancia, ni en inte ción negatoria, sino para disimular su fealdad. La patente soled del yo, por otra parte, en la situación poética no es indicio aislamiento humano. Es verdad que falta la atención hacia demás en el poema mismo; sin embargo, está enteramente pe sado para la comunicación, no es monólogo, sino confesión p blica. Con todo eso, nunca cabe duda del sentido de tal confesi No hay rastro de angustia ante el vacío. La actitud creado en este poema se caracteriza por su seriedad y solemnidad, p su carácter de iniciación ritual y laudatorio. Al ser la misma titud el tema del poema, se manifiesta inequívocamente. Así co tatamos en múltiple relación una extraña carencia de tensi También los tiempos verbales son omnipresentes: del pretér

necdótico de los cuartetos surge en los tercetos un presente in-mporal. En el espacio, el movimiento no lleva a ningún lado no al propio yo. La sencillez de estas estructuras internas es ex-raña. Esta poesía no realiza ningún alumbramiento ontológico, ero es que tampoco lo pretende.

¿Cuál puede haber sido, pues, el verdadero deseo del poeta? n todo caso, no el enunciado relativamente pobre y poco original e esta poesía. Aquí no se cumplen las exigencias tradicional-ente propuestas al contenido conceptual del soneto. Ya vimos al nalizar la estructura del contenido, que ésta podría terminarse on el segundo cuarteto:

> le acerqué a mis oídos, y las azules minas
> me han contado en voz baja su secreto tesoro.

La fuerte imagen del interior, azul y murmurante, del caracol, ería de gran fuerza sugestiva. Tendremos que volver sobre ello, l decidir si estamos tratando con una poesía moderna, o no. El stancamiento de la corriente argumental en los tercetos muestra ue no debemos esperar ningún "tesoro" desconocido. Es evi-ente que lo semántico queda "marcando el paso" hasta el punto ave. Y, sin embargo, los versos de los tercetos son de los más npresionantes. A causa de esta contradicción reparamos con toda aridad en la señaladísima significación que corresponde en el rocedimiento poético de Darío a la forma exterior, a los medios onoros. La palabra meramente significativa ha de insertarse en perfección de la forma, efectiva por sí misma. Pero esa forma erfecta debe de tener otra función que la meramente decora-va. Se encomienda al efecto de la armonía rítmica y tonal la municación del mensaje del "secreto tesoro". En vez de expresar nceptual, semánticamente la belleza y —como su resultado— exaltación, son éstas producidas y exhibidas directamente. Ya jimos que la palabra no tiene sólo que significar, sino también ue sonar; ahora hay que añadir: el sonido no debe sólo ador-

nar, sino también significar. Con ello se efectúa una aproximaci
del arte poético a las demás artes. Valéry ha hablado del inten
del simbolismo de tomar de la música lo que corresponde a
poesía. Damos de nuevo con un indicio posiblemente simbolist
sobre el cual tendremos que volver. En todo caso observamos
Darío, una eficacia directa e inmediata de los medios formales,
extrema oposición con la enunciación indirecta del contenido q
más arriba hemos constatado. No se puede borrar esta oposici
sencillamente con la identificación que hace Goethe cuando dice
"El contenido aporta la forma, y no hay forma sin contenido
Podemos formular la diferencia con la conclusión que saca Eril
Lorenz después de analizar la narración "A una estrella", e
"poema en prosa en que la idea se une", como el mismo Darío d
ce [18], "a la musicalidad de la palabra". "La musicalidad de la pal
bra, según Darío, ya no está aquí fundada simplemente en
autonomía de factores fónico-materiales, sino en la inmediat
significante y por tanto expresiva, basada en dicha autonom
particular, sobre todo, de la música" [19]. Ahora sabemos cuál e
la intención de Darío: por un lado, evocar belleza con el arg
mento, pero al mismo tiempo, producir belleza con su arte.

¿ES "MODERNO" EL MODERNISMO

Tenemos que investigar ahora en qué relación está el mode
nismo español con lo "moderno" europeo, si coinciden tambi
en su estructura. Ya hemos dado varias veces con puntos de co
tacto. Y, sin embargo, nos salieron al paso al describir, sobre toc
caracteres de la poesía pre-"moderna". Ahí está en primer lug
la inequívoca aplicación a un ideal de belleza que —como en

---

[18] *Historia de mis libros, op. cit.* en la nota 5, pág. 133.
[19] *Op. cit.*, págs. 60 y sig.

caso del parnasismo francés— se puede con todo derecho calificar de clásico. Evocar líricamente belleza, producir poéticamente belleza, son principios vigentes aun con la temática más contraria. Nunca esa idea de belleza llega hasta incluir el caos. La actitud creadora no corresponde a un frío operar, sino a un vaticinio embriagado, si bien con una conciencia verbal bien despierta. El poeta modernista no se abandona a la fuerza de iniciativa del lenguaje: él se sabe un entendido, buen conocedor de su oficio, y se considera capaz de realizar con éxito el clásico principio de la coincidencia de forma y contenido. Falta en la poesía modernista el inquieto manejo de estilos de tantos poemas modernos que separa todo lo posible significante y significado. Ni se separa en lo temático la poesía del corazón, ni la forma se separa del contenido. También la relación con el lector es del todo pre-"moderna": se cuenta con él, más aún, se le corteja. Una posible oposición es tachada en seguida de paletería, y pasada por alto despectivamente, porque el poeta modernista se sabe albergado en el seno de una sociedad favorable. La inteligibilidad de su lírica es una condición previa que se sobreentiende, sea o no sincera. En fin, ya vimos que esta poesía tiende absolutamente a la armonía y aún no aprovecha el efecto de la disonancia.

A pesar de ello, nos hemos encontrado con unos rasgos que podrían señalarse como "modernos" en el sentido de Friedrich. Los procedimientos de la "música del verbo" y de la "música de las ideas", pero también imágenes aisladas como "azules minas", descansan sobre la sugestión. ¿Es Darío, como el lírico "moderno", un mago de la sonoridad? E. K. Mapes[20] ya señala acertadamente que el simbolismo de un Verlaine, del que Darío está muy cerca, y la magia de un Mallarmé son dos cosas muy diferentes. La sugestión como la describe, por ejemplo, Banville en su *Petit Traité*

[20] E. K. Mapes, *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío*, Paris, 1925, págs. 76 y sig.

de Poésie Française [21], no es más que una economía de la expresión que cuenta con la capacidad de imaginación del lector, una especie de impresionismo semántico: "no es expresando las ideas detalladamente y en su orden lógico como las comunica a sus oyentes, sino que él suscita en el espíritu de éstos esas imágenes o esas ideas y para excitarlas les basta efectivamente una palabra". A esto se añade aún la conocida experiencia, particularmente de la poesía romántica, sobre la fuerza inmanente de lo sonoro. "Pero esta antigua poesía, escribe Hugo Friedrich [22], jamás había prescindido del contenido, sino que procuraba realzar su significado propio por medio de esa preponderancia del factor sonoro". La cuestión de si esa sugestión pasa luego a libertad semántica, si descansa sobre la oscuridad y la incoherencia y el poeta se convierte en mago de la sonoridad, es cosa que por de pronto para el modernismo se puede negar. En el Darío joven de las *Prosas profanas,* las palabras tienen todavía su significado cotidiano. Ahí no hay aún huella alguna del 'piano de palabras' de Mallarmé. Dentro de toda su musicalidad, se mantiene la nota dominante semántica y no cede a una dominante sonora. En la poesía modernista no hay aún, en general, nada que descifrar. La sugestión está empleada como intensificación y no aún como algo autónomo.

Analizando el soneto "Caracol", poema del Darío maduro, ya hemos visto sin embargo que se señala una comprensión de la musicalidad de la palabra que le otorga un determinado valor conceptual y enunciativo. Lo sonoro tenía ahí que significar, no ciertamente algo oculto, algo extraño, sino algo ya mostrado inequívocamente en el esbozo argumental del comienzo del poema. Y, sin embargo, ¿quién sabría distinguir con precisión, en tan sutil modo de proceder, cuándo la sugestión se hace autónoma y se convierte en magia del lenguaje? Las transiciones no son abrup-

[21] Th. de Banville, *Petit Traité de Poésie Française,* Paris, 1903, pág. 49. Este testimonio de la época pre-surrealista merece hoy particular atención.

[22] Friedrich, *Estructura,* pág. 72.

cas. Si una vez está claro que la nota dominante sonora se ha colocado en el lugar de la dominante significativa, entonces podremos hablar de una característica estructural de lo "moderno". Erika Lorenz demuestra en su trabajo que Darío en los *Cantos de vida y esperanza* (1905) y en *El canto errante* (1907), ya ha dado ese paso. Ella indica que en poesías como "Tarde del Trópico" o "Líricos, Señor" el curso de la tensión conceptual se ha separado de lo semántico. "En estas pocas poesías está prefigurado todo el desarrollo posterior. Pero no sólo eso, sino que en la 'música de las ideas', de Darío, están francamente puestas al descubierto las raíces de este desarrollo. A la palabra simbolista que ha quedado inestable, le busca Darío una nueva firmeza, un nuevo centro de gravedad que la realidad rápidamente resbaladiza y pasajera ya no es capaz de dar" [23]. Con este prometedor distanciamiento de la realidad y con creciente ligazón a la autonomía del poema, fue Rubén Darío ciertamente un precursor temprano, pero todavía no un iniciador, en el dominio español, de lo "moderno" europeo. Ya hicimos ver en qué medida merece ser llamado renovador de la poesía española. Ahora vemos que no sólo ha capitaneado un amplio movimiento de recuperación, sino que se ha adelantado un paso a su propio tiempo y en esta fase ha quedado sin seguidores. Es éste un indicio más de la categoría de este poeta.

Aún queda por aclarar en qué medida el modernismo se equipara a lo "moderno" en su relación con la realidad. Basándonos en "Caracol" hemos podido constatar una desrealización del mundo exterior. Pero en este caso ocurría para disimular su fealdad, sin quebrar la familiaridad de las cosas. La pérdida de realidad se propone no una anormalidad disonante, sino solamente una exaltación, una idealización, una abstracción. El modernismo había tomado primero del romanticismo francés afectación y pompa, y luego, en un rasgo de perfeccionamiento, trataba de distanciarse de las realidades. No porque éstas le resultaran muy triviales,

[23] E. Lorenz, *op. cit.*, pág. 94.

ni porque él las quisiera negar, sino porque creía que el idealizarlas sería el único medio que conduciría al fin perseguido de la armonía general. Los motivos del modernista para huir de la realidad, no eran negativos, sino afirmativos. Darío se dirige al poeta: "La celeste unidad que presupones, / hará brotar en tus mundos diversos" [24]. Se nota que estamos en los umbrales de la futura poesía pura, en los que, sin embargo, quedan aún abiertas algunas puertas que más tarde se cerrarán.

Así nos parece lícita la conclusión de que el modernismo, pese a su nombre, no pertenece todavía a lo "moderno" europeo; que, al menos en su forma ufana y atrayente, ha de asignarse a la poesía anterior. El que tan a menudo se hable de simbolismo, hay que atribuirlo a lo equívoco de ese concepto: si se piensa en la lírica de Verlaine y sólo en ella, no hay nada que objetar [25]; mas si bajo el concepto de simbolismo se entiende lo "moderno", se producen extravíos inmediatos. Luis Cernuda lo afirma con toda claridad:

> Sólo aclararé esto: algún crítico modernista ha pretendido identificar dicho movimiento con el simbolismo, identificación errónea desde cualquier punto de vista. El modernismo, sin discutir ahora si en cuanto actitud poética fue o no inferior al simbolismo, parte del romanticismo francés, pasa por lo parnasiano, pero se detiene precisamente donde comienza el simbolismo [26].

Así las cosas, resulta ahora claro hasta qué punto sería absurdo e inexacto postular una unidad histórico-cultural para la

---

[24] En la poesía "Ama tu ritmo" de las *Prosas profanas. Poesías completas*, ed. cit., pág. 693.

[25] Obsérvese el significado que atribuye W. Kayser al concepto de Simbolismo. Corresponde más o menos al de lo "moderno" en Hugo Friedrich. Así escribe: "Hoy día al determinar la esencia del simbolismo, se acentúan más otras tendencias, de forma que muchos investigadores podrían excluir a Verlaine del simbolismo". Véase *Kleines literarisches Lexikon*, editado por W. Kayser, Berna, ²1953, pág. 150.

[26] Cernuda, *Estudios*, pág. 80.

época 1880-1940 en España y darle además el nombre de modernismo.

En el marco de una investigación histórico-estilística, podemos prescindir de un inventario de la lírica modernista en España. Por otro lado, no sería lícito hablar de un estilo colectivo y contentarse al mismo tiempo con un solo ejemplo. Por eso, vamos a aducir unas cuantas poesías de estilo modernista, bien que sin delinear tan extensamente su interpretación como en el caso del "Caracol", de Rubén Darío. De la misma manera, dentro de la historia de una evolución hay que señalar en qué relación estaban los grandes poetas de entonces con el modernismo, en qué ha contribuido éste a su devenir, qué han tomado ellos de ese estilo colectivo para su estilo individual.

SALVADOR RUEDA

LA SANDÍA

Cual si de pronto se entreabriera el día
despidiendo una intensa llamarada,
por el acero fúlgido rasgada
mostró su carne roja la sandía.

Carmín incandescente parecía
la larga y deslumbrante cuchillada,
como boca encendida y desatada
en frescos borbotones de alegría.

Tajada tras tajada señalando,
las fue el hábil cuchillo separando
vivas a la ilusión como ningunas.

Las separó la mano de repente,
y de improviso decoró la fuente
un círculo de rojas medias lunas [27].

[27] Citado según José Manuel Blecua, *Floresta lírica española*, Madrid, 1957, págs. 464 y sig.

El soneto está tomado de *Fuente de salud,* del año 1906. Es uno de los poemas de Rueda que aún hoy se pueden leer sin disgusto. Se le podría llamar cuadro de género andaluz. Su encanto nace de la tensión, ligeramente humorística, entre su forma pretensiosa y su modesto contenido. Le falta al soneto un mensaje conceptual apropiado a ese tipo de composición. Una humilde acción cotidiana —la partición de una sandía— aparece sin excepción en todas las partes del enunciado, y está ahí por sí misma, sin valor simbólico alguno. Basta la percepción sensible, totalmente reservada a lo visual. Por eso está resaltada metafóricamente por el poeta. La partición de la sandía es comparada nada menos que con una catástrofe cósmica. Gradualmente se va rebajando la diferencia de nivel de la comparación, primero a medida humana (boca que ríe), luego suspendiendo toda clase de metaforismo en el primer terceto, donde se describe el apetitoso ejercicio en versos llanos, casi triviales. La estrofa final ordena la imagen hacia un bodegón de colores vivos, en el que las proporciones de la fruta son de nuevo realzadas metafóricamente como medias lunas. La disposición de las rajas en círculo vuelve a presentar, para conclusión, una totalidad.

Aunque lo oratorio se deja ver acá y allá —para Díaz-Plaja Rueda está más cerca de Zorrilla que de Rubén [28]—, los rasgos modernistas son manifiestos. Ciertamente, no en la temática (pues Rueda poetizó sobre cualquier cosa sin selección), pero sí en los procedimientos. A parnasiano suena la plasticidad y la riqueza colorista. La postura vital de Rueda, ciertamente no tiene la exquisitez de Darío, está más cercano a la naturaleza, es más espontáneo y descuidado. La actitud creadora tampoco es la de vaticinio solemne; de todos modos se nota al menos el orgullo

---

[28] Guillermo Díaz-Plaja, *Historia de la poesía lírica española,* Barcelona ²1948, pág. 349.

de quien se siente capacitado. Completamente modernista es, sin embargo, la confianza en la forma. En conjunto se consigue por medio de un cultivado y consciente arte verbal, la elevación de un asunto modesto. La métrica es manejada con esmero y habilidad. El metro del soneto es —¡qué ironía!— el endecasílabo denominado "heroico" [29]. Obsérvese cómo por la hipotaxis afectada y la colocación anastrófica de los miembros de la frase, la palabra precisa está empleada en el lugar del mayor efecto (estrofa I: la sandía; verso final de la estrofa IV). Después es también llamativo el empleo de recursos sonoros (versos 2, 5, 9). La construcción revela una voluntad de composición: se señala una curva cuyos puntos más altos están en el comienzo y en el final, como en una media luna tendida. La "pointe" final revela ese garbo, esa "elegancia animada con fuerte vitalidad" como dice Dámaso Alonso refiriéndose a otro andaluz, Manuel Machado. De éste es el ejemplo que sigue.

MANUEL MACHADO

DOMINGO

La vida, el huracán, bufa en mi calle. Sobre
la turba polvorienta y vociferadora,
el morado crepúsculo desciende... El sol ahora
se va, y el barrio queda enteramente pobre.

¡Fatiga del domingo, fatiga...! ¡Extraordinario
bien conocido y bien corriente!... No hay remedio.
¡Señor, tú descansaste; aleja, en fin, el tedio
de este modesto ensueño consuetudinario!

Voces, gritos, canción apenas... Bulla. Locas
carcajadas... ¿Será que pasa la alegría?
Y yo aquí, solo, triste y lejos de las fiestas...

[29] Cf. Navarro, *Métrica*, pág. 503.

Dame, Señor, las necias palabras de estas bocas;
dame que suene tanto mi risa cuando ría:
dame un alma sencilla como cualquiera de éstas [30].

El soneto transcrito corresponde al volumen *Caprichos*, del año 1905. La mirada del artista solitario por la ventana sobre el alborozo callejero es un motivo corriente desde que con Rousseau comenzó la ruptura entre autor y público. Los románticos lo han saboreado. Con Baudelaire este motivo se intensifica hasta la provocación, hasta el "aristocrático placer de desagradar" como se manifiesta, por ejemplo, en "Le Crépuscule du soir" o en el soneto "Recueillement". También en el soneto de Machado se da una tensión disonante, aunque queda neutralizada en la súplica final al Señor de que dé nuevamente al poeta "el alma sencilla" del pueblo. Pero ¿no queda ahí latiendo la ironía de un orgulloso? Precisamente en esa indecisión reside la unidad artística del poema: el ritmo carece de toda regularidad o repetición, las cesuras regulares se mudaron a pausas ajenas al verso y a atrevidos encabalgamientos. Queda confusa también la construcción de las partes del enunciado. El primer cuarteto refleja el mundo exterior sensible con su ambiente, mientras el segundo capta el tono íntimo, el domingo como símbolo de lo festivo degenerado por la costumbre. La tercera parte expositiva propia de un soneto, los dos tercetos, se divide aquí. El primer terceto recoge escuetamente la materia de los cuartetos y muestra en esos contrarios dentro y fuera, ahora bien claramente, el contraste entre la multitud bulliciosa y el artista solitario. El terceto final, en cambio, recoge en forma de oración la invocación al Señor, ya iniciada en el segundo cuarteto, y pasa de la clara ironía a la sinceridad del verso final.

A esta indeterminación del contenido, del tono, del ritmo y de la construcción se añade la del estilo. En técnica y vocabulario

[30] Citado según Diego, *Poesía española*, págs. 145 y sig.

el soneto comienza totalmente de una forma modernista: una señal infalible es ya el metro alejandrino. La primera estrofa comienza exaltada, atrevida, con fuertes tonos por sus metáforas, sus colores, su sonoridad y su ritmo; la última frase de esta estrofa, en cambio, a partir de los puntos suspensivos, adquiere de repente unos rasgos totalmente prosaicos. El mismo contraste se repite en el segundo cuarteto, donde a un preludio retórico sigue el cliché coloquial: "No hay remedio" tras el cual vuelven a introducirse versos más elevados. El terceto que sigue presenta un estilo totalmente llano, mas la última estrofa se orienta definitivamente hacia el estilo de plegaria oratoria, de la súplica, pero en claro "decrescendo". Se puede calificar a Manuel Machado como maestro del salto estilístico amortiguado.

La manera indecisa de Manuel Machado, su fino talento intuitivo le han permitido acercarse a distintos y aun contrapuestos estilos líricos. Así son también inconfundibles los influjos modernistas. Onís dice de él: "De hecho sería él, mejor que ningún otro de los poetas españoles, quien representaría en toda su amplitud el movimiento modernista" [31]. En sus años de París se familiarizó con la temática "decadente" y los medios musicales del simbolismo verlainiano. El sentido de lo colorido y lo plástico se lo ha dado su Sevilla natal. Él es además un poeta cultivado. Por otra parte es, a pesar de toda elegancia y espontaneidad, muy autocrítico y más escéptico que, por ejemplo, Rueda. El condicional "sería" en el juicio de Onís está determinado por la relativamente escasa extensión de la parte verdaderamente modernista en la obra de Manuel Machado. Pero también Dámaso Alonso, a quien debemos un brillante ensayo sobre el poeta [32], tiene por evidentes los inicios modernistas de Machado. Retiene ciertas diferencias: Machado no adopta el ímpetu rítmico de Darío, ni

31 Onís, *Antología*, pág. 245.

32 "Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado", en *Contemporáneos*, págs. 50-102.

tampoco el vocabulario preciosista. Frente a esto quedan numerosas coincidencias: la preferencia por el alejandrino con la cesura indecisa y por el eneasílabo; también por las rimas internas propiamente juguetonas

> (una declassée, lo sé...
> labios sabios, rosa loca...
> belleza, sueño, rosas generosas...).

Un claro indicio del modernismo de Manuel Machado lo constituyen sus numerosos sonetos. Más de un tercio de su obra poética —aproximadamente un centenar de poemas— está escrito en esta forma sonora y exigente; de éstos una cuarta parte en el significativo metro alejandrino. A esto se juntan las manifestaciones aparentemente contradictorias, de relajamiento en el manejo de las formas rigurosas [33]. Como otro punto de relación entre Darío y Manuel Machado querríamos citar los efectos de sonoridad musical. Sin embargo, siempre que en Machado la dominante fónica suplanta a la dominante conceptual, sucede esto sin alterar la estructura del poema. Darío había abandonado tercetos enteros a la dominante fónica; en Machado apenas lo son más que partes o finales de verso. Dámaso Alonso, una vez más, habla, por ejemplo, de un pasaje semejante en el magistral poema "Felipe IV":

> Y, en vez de cetro real, sostiene apenas,
> con desmayo galán, un *guante de ante*
> la blanca mano de azuladas venas.

"Pocas veces un elemento fonético puede tener más misteriosa virtualidad que ese *guante de ante*", comenta [34]. Pero de este hecho no puede deducirse todavía una poética que correspondiera al "bajo el divino imperio de la música", de Darío.

---

[33] Cf. para esto R. Landwehrmeyer, *op. cit.*, pág. 53.
[34] *Loc. cit.*, pág. 66.

Un rasgo de estilo mucho más llamativo de Machado se hace patente en el estrato constructivo —más exacta sería la palabra "destructivo"— muy particularmente en la composición de un verso final perfecto. No quiere eso decir que el arte del buen verso final fuera algo privativo modernista, pero sí que corresponde a la típica propensión hacia el artismo con ese cuidado de la "pose" consciente, con ese garbo retórico característico de la actitud creadora modernista. Denostación de lo tradicional y de las convenciones, valor para lo maldito y anti-moral, como ya dijimos, caracterizan el temple anímico del poeta modernista. Hay una poesía de Machado que une magistralmente la expresión de este estado de ánimo con aquel arte de acabar el poema. Por eso la citamos, a modo de una nueva ilustración del modernismo en Manuel Machado:

Yo, poeta decadente,
español del siglo veinte,
que los toros he elogiado,
y cantado
las golfas y el aguardiente..
y la noche de Madrid,
y los rincones impuros,
y los vicios más oscuros
de estos biznietos del Cid...,
de tanta canallería
harto estar un poco debo,
ya estoy malo, y ya no bebo
lo que han dicho que bebía.

Porque ya
una cosa es la Poesía
y otra cosa lo que está
grabado en el alma mía..

Grabado, lugar común.
Alma, palabra gastada.

Mía... No sabemos nada.
Todo es conforme y según [35].

El poema se inserta en el tomo aparecido en 1909 que lleva el significativo título de *El mal poema*. Si le gustaba a Rubén presentarse como *poeta vates*, a Manuel Machado le agradaba siempre —y así también en este poema— el papel de *poète maudit*. La propia depravación es el objeto de la primera parte del enunciado. La resaca que sigue al jolgorio se liga con la arrogancia del que no se deja escatimar nada y ninguna aventura rechaza, aunque el precio de ello fuera la vida. También el desprecio de Baudelaire por los burgueses con su fácil felicidad tiene aquí su parte. La primera estrofa, algo alargada y formalmente descuidada, nos ha preparado para un canto de exaltación de la vida bohemia. La entrada descarada con el "Yo, poeta decadente..." nos llega como un eco del conocido introito de Rubén:

Yo soy aquel que ayer no más decía
el verso azul y la canción profana...,

o como una vuelta al más antiguo autorretrato "Adelfos" del tomo *Alma:* "Yo soy como las gentes que a mi tierra vinieron...".

Estamos preparados para más y entonces ocurre con Manuel Machado algo nuevo, inaudito: la segunda estrofa compromete nuestra anticipada previsión. Está construida en un estilo totalmente diferente, del todo sobrio, y prosaico, y su contenido es una clara negación de la "pose" poética de la estrofa anterior. Si más arriba su desprecio iba dirigido a la moral burguesa, ahora su escepticismo le corroe más seria y profundamente. Hasta comienza a desacreditar ese único medio que puede justificar el trabajo del poeta, es decir, la poesía. La cual, dice el poeta aquí, no logra satisfacer las exigencias de las íntimas verdades, hace

[35] Citamos según J. M. Blecua, *Floresta lírica, op. cit.*, pág. 486.

traición. "Los poetas mienten mucho", ya desde Plutarco. Pero no basta; aún no están todas las verdades puestas en duda. Por eso prosigue la desintegración hasta en el terreno mismo del lenguaje. El último verso de la segunda estrofa, es sometido a examen en la tercera como mero material idiomático, y no lo resiste. Palabra por palabra se va poniendo en duda, hasta la desintegración idiomática. "Una especie de desilusión de segundo grado" lo llama Dámaso Alonso [36]. Como conclusión refinada hasta el máximo, Manuel Machado coloca en el último verso ese modismo trivial que, si resume una vez más el desesperado relativismo y la indiferencia contenidos en el poema, al mismo tiempo lleva al lenguaje a la máxima degradación, a un cliché conversacional. Esta cadencia final hacia lo nihilista después de un campanudo autorretrato, nos muestra de nuevo ese movimiento notoriamente típico de Manuel Machado: la amortiguación.

Una poesía que por su temática y estilo, a primera vista denominaríamos modernista, se sustrae elegantemente a esta ambición clasificadora. La "pose" decadente ha caído de pronto en las sombras de la verdadera desesperación, la palabra se le desmenuza en la boca al poeta, y todavía —¿o sólo entonces?— con esas migas crea él lírica conmovedora. La tendencia antes aludida como amortiguación estilística, se ha elevado en esta poesía hacia una expresión de desengaño, resuelta formalmente con sublimidad, hacia una autoanulación desilusionante del poema. Lo que al principio era modernista termina inesperadamente en una paradójica "modernidad".

La irisación general, la indeterminación consciente de este poeta se puede comprobar así ya en la expresión poética, pero también en el detalle de un poema aislado y en su manera de proceder. Este aspecto de actitud indeterminada, es lo que dificulta una atribución exacta de Manuel Machado a las corrientes

[36] *Loc. cit.*, pág. 73.

estilísticas. Y esto tanto más cuanto que ha practicado los más distintos estilos simultáneamente. En el mismo *Alma* (1900) se encuentran poesías tan radicalmente distintas como "Castilla", alarde de la temática del 98; "Felipe IV", retrato poético primoroso, y, por ejemplo, "Lirio", en declarado estilo juguetón modernista. La misma impresión de multiplicidad formal produce una cala en el último tomo, *Ars moriendi* (1921), donde hay aún fuertes reminiscencias modernistas —como en el bello soneto "Ocaso"— junto a poesías popularistas como "Morir, dormir...". Por eso sería difícil dividir en épocas la creación lírica de Manuel Machado. Todo lo más podrían situarse sus poemas en una red de coordenadas cuyas dos determinantes fueran de una parte el modernismo y de la otra el popularismo. De hecho Manuel Machado tiene también una eminente contribución en esta orientación estilística, como ya se verá. Pero aun en tal intento de ordenación no podrían comprenderse todas las tendencias que se dan en la lírica de Machado. Citemos, por ejemplo, los rasgos extrañamente modernos —ya vimos su escepticismo frente a la palabra, el nihilismo, la agudizada conciencia de lo decadente— o la dilatación de lo poético hasta los tonos callejeros y el habla plebeya. "Lo canalla" lo llama Dámaso Alonso [37]. En el eje París-Sevilla-Madrid, Machado, esta figura retrasada de bohemia, ha encontrado tonos de los que nosotros desde Wedekind, Ringelnatz y Brecht, desde Corbière y Prévert, en Centroeuropa ya no querríamos prescindir, pero que en la lírica española del principio de siglo son escasísimos. Con todo esto, él no incurre, por ejemplo, en esa moda fin de siglo de malmezclar prosa y sentimiento, sino que encuentra ese efecto lírico singular que, introducido lacónica, arbitraria e insólitamente, pueden sugerir los cuadros de la vida diaria y las palabras corrientes, como legítima defensa frente a la sensiblería. Tan lejos del modernismo como del popularismo

[37] *Loc. cit.*, págs. 75-89.

nos encontramos, por ejemplo, en la siguiente poesía que citamos para terminar. Se suscita a propósito de la muerte súbita de un periodista amigo.

EN LA MUERTE
DE JOSÉ PALOMO ANAYA

Conocí a un joven delgaducho,
bigote negro, tez quebrada...;
con una luz en la mirada
de un no sé qué...
—Trabaja mucho...

Y he visto máquinas de imprenta
y gente que toma café
en una postura violenta
y que lee donde no se ve.

Y rememoro, opalescentes,
las altas horas azuladas...
y los pésimos aguardientes
de las tabernas mal cerradas.

Y de pronto —como os lo digo—
en *El Imparcial* o *El Liberal*
leo que a nuestro pobre amigo
se lo llevó el terrible mal.

...Y lloro, comprendo y maldigo [38].

Así, hay que resignarse a la idea de que Manuel Machado nunca se deja coger por entero en las mallas de un aparejo histórico-estilístico. Es un poeta que aparece a lo largo de todos nuestros capítulos y en ninguno encuentra su sitio definitivo. Sólo después de conocer esta predisposición proteica de Manuel Machado, se entiende rectamente la "Poética" que dio para publicar en la Antología de Diego. "Ideas sobre la poesía... muchas

[38] Según Alonso, *Contemporáneos*, pág. 86.

y muy vagas y sutiles. Pero no las poseo, me poseen ellas. Nada puedo, pues, 'decir' sobre eso que, para mí, cae dentro de lo indefinible, mejor: de lo inefable" [39].

VALLE-INCLÁN

Entre los poetas clasificables bajo el modernismo español, no puede faltar Ramón del Valle-Inclán (1866-1936). Como una de las figuras más pintorescas de la bohemia de Madrid procuró en su obra y en su vida mostrarse superior a la realidad. Sus artificios sonoros, su confianza en la rima, su maestría efectista, su temática y su actitud creadora, tal como él las expone en *La lámpara maravillosa* (1916), lo colocan claramente en la tradición de Darío. Significativamente, J. R. Jiménez tuvo su primer contacto con él en 1899, en un café madrileño donde estaba recitando versos del nicaragüense [40]. Nuevo en Valle-Inclán es la extensión a la prosa de los medios artísticos modernistas, por ejemplo en las *Sonatas* (1902-1905). El primer volumen de poesía, *Aromas de leyenda*, "versos en loor de un santo ermitaño" (1907), está claramente en el cauce del estilo modernista, pero de ningún modo manifiesta aún la fuerte personalidad artística que iba a mostrarse más tarde en sus "esperpentos", en su disidencia, en su rabiosa oposición. La conducta estilística revolucionaria que sin duda fue propia ya del Valle modernista, hubo de intensificarse al correr de los años hacia más radicales rebeldías que también se transformaron en arte. Es lo que escribió Guillermo de Torre: "Visto en perspectiva genética, el arte de Valle-Inclán sigue un proceso inverso al habitual en tantos otros casos. Comienza siendo tra-

39 *Op. cit.*, pág. 136.

40 Cf. Pedro Salinas, "Valle-Inclán visto por sus coetáneos" (Recortes de prensa) (enero de 1936), en Salinas, *Literatura*, págs. 115-122, especialmente pág. 120.

dicionalista y concluye como revolucionario" [41]. Por esta evolución peculiarísima se resiste esta figura, como ya vimos, a una segura clasificación entre los modernistas o entre los del 98. Certeramente le llama Salinas el "hijo pródigo del 98" [42].

Lo que en este artista al principio fue estilización de una visión del mundo más literaria que existencialmente experimentada, se convirtió al compás de la creciente insatisfacción frente a la realidad contemplada, en una abolición de la misma en la caricatura goyesca, o en la manera aguda de un Quevedo, en una voluntad de estilo negativa que emplea lo grotesco como arma. Esta "estética", que el poeta desarrolló partiendo de sí mismo, en el curso de los años veinte, tiene apariencia de muy "moderna". Por eso tendríamos que tratar de Valle-Inclán no aquí sino más adelante. No lo haremos porque la parte más principal también de su obra madura es prosa, novela o esa forma particular de drama que Valle-Inclán bautizó de "esperpento".

Después de haber dejado largo tiempo de escribir poesía —*La pipa de Kif* apareció en el año 1919— se expresa sobre el tema, frente al antólogo Gerardo Diego, como sigue:

> La poesía actual se esfuerza por crear el lenguaje de la nueva época. La disgregación de la gramática, el empleo de las imágenes distantes, el juego de las cesuras y silencios, el nuevo escandido, responde a una necesidad de expresión no euclidiana que tendrá que preparar el terreno a la novela futura [43].

Es significativo en esta manifestación que la renovación del estilo lírico, que por lo demás él mismo procuró con regular éxito, sólo le interesa mediatamente, como anuncio de una reno-

---

41 Cf. Guillermo de Torre, "La evolución de Valle-Inclán", en *Insula*, año XVI, núms. 176-177, julio-agosto de 1961 (Homenaje a Valle-Inclán), páginas 1 y 19.

42 Salinas, *Literatura*. El título del ensayo reza: "Significación del esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98", pág. 85

43 Cf. Diego, *Poesía española*, pág. 85.

vación de la novela. Cuando Valle-Inclán emplea su estética "moderna" en poesías, éstas resultan, con todos sus choques y osadías y a pesar de ocurrencias chistosas y del atrevido intercalar de palabrotas, demasiado baratas para ser tomadas enteramente en serio.

VILLAESPESA

Al modernismo español pertenece también Francisco Villaespesa (1877-1936). En un sentido puramente cuantitativo, su obra justificaría, ya por sí sola, que se hable de semejante movimiento en España. También él fue, como Darío y Manuel Machado, un declarado favorito del público. Coronado por el éxito, hizo de su arte un estilo de vida. La literatura es para él "esa exquisita enfermedad de vagos" [44]. El éxito y el prestigio de que gozó por todas partes en el primer decenio del siglo, podrían extrañar hoy; pero puede uno explicarse perfectamente el éxito contemporáneo de algunas poesías felices aisladas —por ejemplo, "La Hermana"—, de algunos versos bellos: "Esta doliente música de las fuentes me inquieta..." Sin embargo, el que quiera medir la distancia entre el arte de Darío y el de Villaespesa, que compare el "Caracol" que ya conocemos, del primero, con "Caracolas marinas" de tema cercano, de Villaespesa, recogido en la Antología de Diego (núm. 18). Más que en un modernista cualquiera, digno de mención, Villaespesa se ha convertido en mero ejecutante de esta dirección artística. Su ligereza y facilidad, su incontrolada cantidad de producción de poemas —publicó más de 50 tomos de poesía— pronto cuidaron de que su fama florida comenzara a marchitarse. No obstante, Villaespesa, lo mismo que Rueda, fue tardíamente a Iberoamérica en gira de artista. Su éxito sorprendente demuestra que el público del mundo hispánico estaba en su gran mayoría retrasado.

[44] Cf. Diego, *Poesía española*, pág. 97.

Por lo demás, para la crítica seria la poesía de Villaespesa fue un juego facilón, incluso se escribieron anécdotas. Léase lo que Dámaso Alonso sabe relatar tan bien sobre el motivo de la *rueca* en Villaespesa [45], o recuérdese la ocurrencia de las ninfeáceas en el estanque, por cuyo nombre preguntó a Unamuno Villaespesa lleno de curiosidad, él que en sus versos había cantado a los nenúfares hasta la saciedad.

UNAMUNO

Pero ahora tenemos todavía que hablar de esos tres poetas que habían de encontrar, a través de la gran renovación de principios de siglo, el difícil camino de su propia grandeza: Unamuno, Antonio Machado y Jiménez. Han sido influidos por el modernismo de un modo muy desigual. Unamuno era, en su egocentrismo y en su actitud creadora dictada enteramente por el contenido, por el mensaje, insensible a una literatura puramente artística. "Unamuno no fue nunca, porque no pudo o no quiso, un gozador de literatura. Leyó siempre como moralista", dice Montesinos respecto a su receptividad literaria [46]. Junto a eso se dan, en el Unamuno tardío sobre todo, muchos frutos de lectura convertidos en poesía. Pero también ahí y a pesar de la propensión al juego, demasiado frecuentemente desatendida, en este poeta filósofo, tienen sus poemas ese peculiar carácter de comentario. Si él aspiró a lo imposible, fue en la superación de la paradoja, en la capacidad de conocimiento, en la visión unitaria de lo incompatible, pero nunca en dirección hacia lo inefable. Con esto queda dicho también que él no había reservado a la técnica del enunciado ninguna función decisiva. El elemento musical, por ejemplo, que está claramente presente también en este poeta, por error.

45 Alonso, *Contemporáneos*, págs. 105-113.

46 José F. Montesinos, *Estudios y ensayos de literatura española*, México, 1959, pág. 207.

designado como sordo y amusical, es introducido aquí, contrariamente a los procedimientos modernistas, apenas como estructura de apoyo, como dominante tonal. Así como toda la obra poética de Unamuno es una autobiografía dramática, raramente se encuentra en ella una pieza que no conserve también en una versión en prosa toda su fuerza comunicativa. Si J. R. Jiménez en sus últimos años —y un crítico que lo cita (Gullón)[47]— ven un "Unamuno interior" a la cabeza del movimiento modernista, eso estriba en aquella concepción enteramente lata y poco precisa del modernismo, que ya hemos tratado en el capítulo anterior.

ANTONIO MACHADO

A primera vista sorprende que el joven Antonio Machado se haya dejado influir tan poco por el modernismo. El ejemplo tan cercano de su hermano Manuel, el encuentro con Darío en París por los años en que Antonio escribía sus primeras poesías (1902), el clima literario, todo ello hubiera explicado sin esfuerzo una temprana fase modernista en su creación. A pesar de esto las primeras *Soledades* del año 1903 se caracterizan por su tono personal inconfundible. La sencillez de esos versos va totalmente en contra de las tendencias modernistas. Y sin embargo, se dan influjos modernistas en la poesía de A. Machado, aunque realmente son aislados y, como todo en este poeta, no vinculables a ninguna época de su creación. Pero de primera intención choca que él adopta el estilo modernista, como máscara consciente, con una intención metafórica, caracterizadora o hasta paródica. Claramente se mezclan humorismo y estilo modernista en la "Fantasía de

---

[47] Cf. Ricardo Gullón, "Juan Ramón Jiménez y el modernismo", en *Cuadernos* (París), núm. 56, enero de 1962, págs. 3-17.

una noche de abril" (LII)[48]. La regularidad del metro en este poema es una excepción en Machado. El dodecasílabo tan frecuente entre los modernistas con su esquema acentual casi inalterablemente dactílico, los efectos musicales no son menos claros que el tono de scherzo de la pieza entera. Por lo demás, está colocada bajo el título general de "Humorismos, Fantasías, Apuntes". Lo mismo vale para el poema LI:

(JARDÍN)

Lejos de tu jardín quema la tarde
inciensos de oro en purpurinas llamas,
tras el bosque de cobre y de ceniza.
En tu jardín hay dalias.
¡Malhaya tu jardín!... Hoy me parece
la obra de un peluquero,
con esa pobre palmerilla enana,
y ese cuadro de mirtos recortados...
y el naranjito en su tonel... El agua
de la fuente de piedra
no cesa de reír sobre la concha blanca[49]

El ambiente del atardecer tan afecto al poeta aparece aquí extrañamente forzado. Como naturaleza auténtica tiene que estar claramente en contraste con el jardincito de adorno que con su artificiosidad provoca la ira y la burla del poeta. Partiendo de esta voluntad de contraste él deja que la primera parte, los tres primeros versos, se presenten con toda belleza. La acumulación de incienso, oro y púrpura, cobre y cenizas, una asonancia como *bosque-cobre*, en fin, también el libre empleo de la silva arromanzada como forma estrófica, son indicios de estilo modernista. Pero si seguimos leyendo el poema notaremos que a partir de la im-

[48] Antonio Machado, *Poesías completas*, Espasa Calpe, S. A., Madrid, [7]1955, pág. 37. Citaremos en adelante por esta edición. Los números romanos corresponden a la numeración dada en ella a los poemas.

[49] *Poesías completas*, ed. cit., pág. 64.

precación continúa totalmente prosaico, que hasta la asonancia se interrumpe en el verso 6, y en lo sucesivo aparece en los versos impares 7-9-11. En el final encontramos luego los dos motivos agua-piedra que en Machado siempre son indicios de autenticidad lírica. Y de hecho se nos presentan como confortantes a través de su risa en medio de la censurada innaturalidad. En ese final se manifiesta que también Machado ríe y que el poema entero ha de ser entendido como leve parodia, incluyendo también el aludido comienzo modernista.

La comparación con el poema XXIV confirmará nuestro análisis:

El sol es un globo de fuego,
la luna es un disco morado.

Una blanca paloma se posa
en el alto ciprés centenario.

Los cuadros de mirtos parecen
de marchito velludo empolvado.

¡El jardín y la tarde tranquila!...
Suena el agua en la fuente de mármol [50].

Este curioso poema muestra cómo en A. Machado, para evocación de un estado de ánimo, también medios dudosos pueden ser apropiados. Aquí las imágenes dan la sensación de estar apartadas de la naturaleza como en un cuadro de taller de diletante. Para nuestra sensibilidad rayan en lo cursi. Nos consuela de ello sólo la circunstancia de que Machado mismo, como hemos visto arriba, ha hecho de ello una parodia. El ambiente buscado —melancolía, hastío, resignación ante la muerte— es típico del fin de siglo modernista en España. La discusión sobre la influencia modernista en A. Machado fue tan largamente alimentada [51], por

[50] *Poesías completas*, ed. cit., pág. 37.

[51] Cf. Ramón de Zubiría, *La poesía de A. Machado*, Madrid, ²1959, páginas 11-13.

que de hecho en la temática no son raros los puntos de contacto efectivos. Sin embargo, la relación frente al mundo, la actitud creadora, hasta, en pasajes aislados, también el procedimiento poético, sobre todo su forma exterior y el efecto pretendido son totalmente inmodernistas.

Pero también se dan en Antonio Machado, aunque mucho más rara vez que en Manuel, poesías modernistas. Modernistas son en él, por ejemplo, algunas poesías de circunstancias: CXLVII "(Al maestro Rubén Darío)" (1904) o CXLVIII "(A la muerte de Rubén Darío)" (1916). Y aún más tarde, en los años veinte, atribuye él a su apócrifo poeta Abel Martín un poema primoroso que no puede pasar desapercibido: "Rosa de fuego" [52]. Este poema deja ver rasgos estilísticos modernistas en su epítesis, en la riqueza de sus imágenes, en sus alusiones a Dante, en su dualidad sostenida, en el ritmo patético y también en ciertos juegos fónicos. Además, es un soneto, forma de estrofa con la que Antonio, al contrario que su hermano Manuel, tuvo poco trato. En efecto, tras una desconfianza inicial —"Queda sólo el esqueleto, demasiado sólido y pesado para la forma lírica actual" (1914)— probó el soneto en los años veinte [53]. Sólo en un caso ha empleado en él el metro alejandrino típicamente modernista [54]; también esta vez se esconde nuestro poeta y precisamente tras la máscara de Abel Martín con sus "rimas eróticas". Y sin embargo este poema modernista como tal está pensado en serio. Tenemos que reconocer en "Rosa de fuego" un auténtico Antonio Machado, no obstante modernista [55]. De este juicio no debe desviarnos su

---

52 *Poesías completas*, ed. cit., pág. 336.

53 Cf. Ramón de Zubiría, *op. cit.*, págs. 183-185.

54 Cf. R. Landwehrmeyer, *op. cit.*, pág. 53.

55 Hay un cuidadoso análisis del tema de este soneto, hecho por César Fernández Moreno: "Un soneto de Antonio Machado: Rosa de Fuego", en *RHM*, XXVI, 1960, págs. 109-115. No se atiende ahí apenas a cuestiones estilísticas.

satírica "Salutación a los modernistas", en "Cancionero apócrifo". Pongámosla aquí como curiosidad:

SALUTACIÓN A LOS MODERNISTAS

Los del semblante amarillo
y pelo largo lacio,
que hoy tocan el caramillo,
son flores de patinillo,
lombrices de caño sucio [56].

En cualquier caso, todo lo que Machado ha manifestado sobre su poética tenemos que tomarlo sólo con gran cautela; apenas hay poeta que más engañe a este respecto, y sería erróneo considerar a Antonio Machado, basándose en esta última cita, como un cruel desdeñador del modernismo. De la observación de sus poesías se deduce que existen los influjos modernistas, pero que sólo aparecen circunstancialmente, lo mismo que los versos modernos aislados de sus últimos tiempos. En las poesías en las que él ha encontrado su inconfundible estilo propio, en el "poema típico machadiano", está mucho más cerca de Bécquer que de Darío [57].

JIMÉNEZ

El modernismo ha ejercido sobre Juan Ramón Jiménez un fuerte influjo cargado de porvenir. Se saben las estrechas relaciones entre él y Rubén Darío por su abundante correspondencia [58] en

56 *Poesías completas*, ed. cit., pág. 61.

57 No podemos suscribir una opinión como ésta de Gabriel Pradal Rodríguez: "La influencia de Rubén Darío sobre Machado es preponderante... Lo más turbador quizá en estas influencias es que se manifiesten de punta a punta en la obra de Machado", en *RHM*, XV (1949), pág. 57.

58 Cf. Donald F. Fogelquist, *The literary collaboration and the personal correspondence of Rubén Darío and J. R. Jiménez*, Coral Gables (Florida) 1956.

los años de 1902 a 1905. De la mutua admiración de estos dos poetas no puede caber duda. Lo que Jiménez valora en la poesía de Darío puede verse en un pasaje de *Españoles de tres mundos* [59], que se encuentra en el retrato del poeta José Martí:

> Si Darío era muy francés, de lo decadente..., el profundo acento indio, español, elemental, de su mejor poesía, tan rica y gallarda, me fascinaba. Yo he sentido y espresado, quizás, un preciosismo interior, visión acaso esquisita y tal vez difícil de un proceso psijolójico, "paisaje del corazón", o metafísico, "paisaje del cerebro"; pero nunca me conquistaron las princesas exóticas, los griegos y romanos de medallón, las japonerías "caprichosas" ni los hidalgos "edad de oro". El modernismo, para mí, era novedad diferente, era libertad interior.

Sus afirmaciones y sus negaciones son igualmente interesantes. Jiménez renuncia a los efectos fáciles de ciertos motivos modernistas; en cambio hace profesión de "preciosismo interior", con lo que él piensa en la actitud creadora modernista. Con ello queda sin citar todavía un punto de contacto: la orientación de la creación poética según un alto ideal de la belleza. En este punto, la poética específica de Juan Ramón Jiménez no ha renegado del modernismo nunca. Las declaraciones de nuestro lírico sobre este estilo poético son numerosas, pero también desorientadoras porque el concepto tan pronto se refiere al aspecto técnico, al procedimiento poético, como otras veces a la actitud creadora, al "preciosismo interior".

Tenemos por más válido que otros el pasaje antes citado, porque está al margen de toda polémica, sin relación directa con su propia persona. Hablando de Martí piensa también en Darío y en esa ocasión calca su propia relación con el procedimiento poético de los otros. La conocida negación del modernismo como grupo

---

59 Juan Ramón Jiménez, *Españoles de tres mundos* (Caricatura lírica) (1914-1940), Buenos Aires, ²1958, pág. 34.

estilístico, del año 1935 —hemos hablado de ello en el capítulo III [60]—, se ha expresado en una entrevista del diario *La Voz*, al preguntársele al poeta por su pasado. Por muchas anécdotas y "quemas de libros" se sabe qué vehemente aversión experimentaba el Jiménez maduro respecto a su primera poesía. De acuerdo con esta tendencia puramente egocéntrica de borrar lo pasado, se ha de entender esta declaración del año 1936: "En realidad mi relación con Villaespesa había terminado en 1902 con mi modernismo" [61]. Habría que añadir: "modernismo exterior, activo, formal". Veamos más bien los textos poéticos.

Lo fuertemente fascinado que Jiménez estaba por el modernismo debe manifestarse en sus libros más tempranos. *Almas de violeta* y *Ninfeas* (los dos de 1900) [62] durante mucho tiempo fueron difíciles de encontrar y sólo muy poco de ellos ha sido más tarde recogido por el poeta en las antologías. Díaz-Plaja enumera lo que de esa primitiva creación debe considerarse como anticuado [63]: los temas, en los cuales predomina cierto satanismo de cuño francés; una inclinación al dolor por la miseria socialmente sentido; el elogio del éxtasis erótico; la poesía sepulcral; el pathos sentimental y casi cursi de la poesía amorosa. Como se ve, estos puntos afectan casi exclusivamente a la temática. Que Jiménez en aquella fase también fue influido por los procedimientos característicos del modernismo, nos lo pueden demostrar hoy esas pocas poesías que el autor, tan crítico, ha mantenido hasta en su *Tercera Antolojía*. Por ejemplo:

---

[60] Cf. nota 24 del capítulo III.

[61] Cf. "Recuerdo al primer Villaespesa (1899-1901)", en *Pájinas escojidas*, Prosa, Madrid, 1958, págs. 121-126, especialmente pág. 126.

[62] La editorial Aguilar ha publicado en su colección Biblioteca de Premios Nobel un volumen bajo el título *Primeros libros de poesía*, Madrid, 1959. Ahí se reimprimen los más antiguos y desde hace mucho tiempo inencontrables tomos de poesía de Jiménez.

[63] Guillermo Díaz-Plaja, *Juan Ramón Jiménez en su poesía*, Madrid, 1958, pág. 101.

BLANCO Y VIOLETA

Entre lirios blancos
y cárdenos lirios,
distraía mi alma
su dolor sombrío,
como un lirio blanco
o un morado lirio.

La tarde moría
en idealismos
violetas y blancos
lo mismo que lirios [64].

Las llamativas repeticiones de palabra, el trato del tema a base del motivo de la armonía entre sentimiento y naturaleza (lirios — crepúsculo) delatan una función sobresaliente del ritmo y de la música. Un sencillo análisis confirma nuestra sospecha. En los diez hexasílabos no encontramos más que dos tipos rítmicos: uno trocaico, con sólo dos tiempos marcados (A: oo O o O o), el otro dactílico (B: o O oo O o). En conjunto los versos con su significativa brevedad, pertenecen al tipo de ritmo fluido (Kayser). La distribución de estos dos ritmos a lo largo de los diez versos llama la atención: 1 = A; 2 = B; 3 = A; 4 = A; 5 = A; 6 = A; 7 = B; 8 = B; 9 = B; 10 = B. O sea, primero se anuncian los dos tipos rítmicos que luego serán dominantes en sendos grupos de cuatro versos. Sobre todo el tipo B reaparece con la eficacia de una vuelta, después de su primera manifestación en el verso 2, a lo largo de la última cuarteta, subrayando su unidad y su sentido de cadencia. A la correspondencia dolor de alma — lirios se le añade aquí, apoyado por los colores, como un tercer miembro, el día moribundo. Pero aparte de esta dilata-

[64] Juan Ramón Jiménez, *Tercera antolojía poética (1898-1953)*, Madrid, 1957, pág. 23, ordenado bajo "Primeras poesías (1898-1902)". El poema no está ni en *Ninfeas* ni en *Almas de violeta*.

ción espacial, tampoco se enuncia nada nuevo en esta parte final. En cambio, una palabra rara como "idealismo" deja ver qué inequívocamente reemplaza aquí la dominante fónica a la dominante conceptual. Si observamos cómo están repartidas las vocales en los acentos prosódicos, resulta el siguiente esquema sorprendente:

i — a
a — i
i — a
o — i
i — a
a — i
a — i
i — i
e — a
i — i

El romancillo se presenta como una composición de efecto fónico-musical alrededor de la vocal *i*. La elección de la palabra "idealismos" o del verso "lo mismo que lirios" sólo se explica por su índole fónica. La breve poesía que en el plano de la significación está fundada únicamente sobre una asociación colorista (dolor = blanco o violeta), sólo con la intensificación tónica logra su efecto especial. La importancia sobresaliente de la epítesis en Jiménez se ve aquí claramente confirmada. Cierto es que no tenemos ningún epíteto raro que señalar, pero la insistente reiteración de los mismos atributos, a lo sumo sustituidos por sinónimos, desempeña perfectamente el efecto de la "rareza". Ya hemos hablado del efecto musical de los sonidos, y la preferencia simbólico-fónica por las líquidas (*l* y *r*) está confirmada con sólo la voz *lirio* constantemente repetida, como también en el verso 4 con la melancólica *o* como dominante.

Baste este solo ejemplo para mostrar en qué medida, con qué intuición se ha apropiado Juan Ramón Jiménez el estilo modernista. Hoy nos parece raro que este gran poeta haya sentido una

profunda veneración tanto por Rueda como por Villaespesa, y esto, a pesar del hecho de que él, lo mismo que Darío, ha estado variando constantemente su credo artístico. Ha conservado mucho tiempo recursos artísticos típicamente modernistas, bien que cada vez más asimilados y puestos al servicio de sus siempre cambiantes exigencias. Ese apropiarse de medios "extraños" se puede observar particularmente bien en el metro alejandrino, que emerge con frecuencia en *Ninfeas* y se emplea en adelante, pero en constante refinamiento. Díaz-Plaja habla del "prodigioso hallazgo de un alejandrino de tono menor que encontraremos, suave y dúctil, en los libros inmediatamente anteriores a 1916" [65]. Gracias a esta libertad que el poeta supo conservar frente al estilo modernista, le fue concedido superarlo. Pero la dirección en que él ha ido impulsando su poética estaba ya iniciada en el modernismo.

---

65 G. Díaz-Plaja, *op. cit.*, págs. 101 y sig.

V

EL POPULARISMO

EL CONCEPTO

En el capítulo sobre la tradición popular en España hemos descrito la singularidad de su riqueza, de su situación sociológica, de su perdurabilidad, y también hemos indicado lo que los folkloristas y la investigación han hecho para su aprecio desde el Romanticismo. La relación entre la literatura naciente y lo popular ya existente, tan sólo la hemos tratado de pasada bajo el aspecto sociológico. Ahora tenemos que examinarla desde el punto de vista de la historia de los estilos. Hacemos esto aquí separadamente porque al popularismo le corresponde junto al modernismo, un papel sobresaliente en la historia de la expresión poética desde el comienzo del Romanticismo.

Por de pronto debemos delimitar más precisamente el concepto. La palabra no es bonita, pero está ahí ya, sobre todo en la variante Neopopularismo. Ya este derivado exige que se delimiten los dos términos. Son muy diversas las acepciones de la palabra popularismo. La mayoría de las veces fue interpretada como una aproximación a la literatura popular, y esto, bien en el sentido

de un cultivo restaurador de la tradición [1], o bien en la intención de un acercarse en temas y en gustos a un público popular [2]. Frente a esto podríamos interpretar la noción, en primer lugar como una causalidad, y en segundo, reservarla al campo literario que se designa como género lírico: 1. El poeta no escoge el estilo de que hablamos para que el "pueblo" lo lea —la lírica no necesita dirigirse a nadie— sino porque aquél encuentra en la poesía popular un estilo que le parece adecuado para expresar lo que él siente. 2. Bajo poesía popular entendemos la ya descrita poesía de tipo tradicional y no aplicamos popularismo a todas sus variedades, sino sólo a lo específicamente lírico. Bajo popularismo, podríamos entender, pues, la búsqueda de un poeta español en pos de lo lírico tal como se encuentra en potencia en la poesía transmitida popularmente en este país.

La descripción del estilo lírico es en rigor posible [3] aun cuando de un caso a otro haya gran diversidad. La conducta idiomática del poeta, la configuración del "Lied" se puede, muy en general, reducir al aproximado denominador de la sencillez. Por lo demás ocurre, sin embargo, que el lenguaje lírico de la canción puede formarse de varios modos: desde el punto de vista de la estructura, algunas de sus características son la falta de distancia, la carga de recuerdo, la momentaneidad omnipresente. En lo temático se prefiere lo emotivo, lo que corresponde al alma más que a la razón. En el terreno de lo perceptible rige por ejemplo, como condición, la brevedad; y las diversas formas de la repetición

---

1 Esta significación de la palabra *popularismo* se encuentra, por ejemplo, en G. Díaz-Plaja, *Historia de la poesía lírica española*, Barcelona, ^{2}1948, pág. 293.

2 Cf. A. Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, Barcelona, ^{7}1964, t. II, pág. 287 (refiriéndose a Lope de Vega). La interpretación 'plebeya' de Ortega está también claramente destacada en *Diccionario*, s. v. *popularismo*.

3 Cf. Staiger, *Conceptos*, en la sección "Estilo lírico: Recuerdo", páginas 27-99.

prestan una contribución definitiva. La parataxis ocupa el primer plano. También se aplican los medios sensibles lingüísticos como el ritmo o la sonoridad, pero sin insistir demasiado en ellos. Pueden enumerarse, pues, elementos de un lenguaje lírico, pero lo lírico se aprecia sobre todo en sus efectos, en el tono, en la disposición de ánimo.

Pues bien, este lirismo había desaparecido en la poesía del siglo XVIII y en el romanticismo español mayoritario, pero se había conservado vivo en la poesía popular, en la tradición oral. Ahí volvieron a encontrarlo, con los folkloristas, también algunos poetas que aspiraban a los mismos efectos en su propia poesía. Considerando el importante papel del pueblo en la preservación y transmisión de este estilo cantable-lírico, nos parece justificado para España el nombre de popularismo. Y teniendo en cuenta lo que los postrománticos anhelaban y admiraban en la tradición —precisamente el tono lírico, íntimo— no deberíamos emplear popularismo para designar cualquier incorporación de formas populares en la literatura elevada. Pues no siempre que se echa mano de lo popular tiene que ser con la misma intención, resultar del mismo propósito. Poesías burlescas, sentencias rimadas, refranes, sabidurías populares, en forma de coplas y muchas cosas semejantes serían también, conforme a eso, popularistas sólo en la medida de sus cualidades líricas.

El popularismo así entendido lo encontramos por primera vez y en su forma más pura en los dos verdaderos románticos de España, Gustavo Adolfo Bécquer y Rosalía de Castro. Sobre todo el caso del primero ha ocupado intensamente a la crítica de estos últimos años [4]. Se han elaborado hechos que debemos aceptar

[4] Cf. Dámaso Alonso, "Originalidad de Bécquer", en *Contemporáneos* páginas 11-49. Además, Jorge Guillén, *La poética de Bécquer*, New York 1943. Recientemente, sobre todo José Pedro Díaz, *Gustavo Adolfo Bécquer Vida y Poesía*, Madrid, 1958. Y aun Jorge Guillén, en *Lenguaje y Poesía Algunos casos españoles*, Madrid, 1962.

como seguros: la condición de epígonos de estos dos "intimistas" a los ojos de los románticos oficiales como Espronceda, Duque de Rivas, Zorrilla; después una concepción de lo poético que en la esfera de lo español hasta ahora no había sido habitual. Díaz escribe significativamente: "para ellos (Bécquer y los prebecquerianos) poesía y lirismo son a menudo términos equivalentes" [5]. Cuando en los idiomas románicos poesía y lirismo se toman como sinónimos se está muy cerca del concepto alemán de lo lírico. Pues Bécquer se refiere expresamente a Goethe, Schiller, Uhland, Heine. Díaz ha reducido expresamente la renovación lírica de Bécquer al influjo que éste, según el modelo alemán, ha permitido a la canción popular. No sólo el romanticismo alemán sino, juntamente con él, la canción popular española ha influido en el estilo de Bécquer, sin que por ello hayan sido rehuidos, por ejemplo, los métodos de la "poesía artística". En el mismo prólogo que Bécquer ha escrito en 1860 para el tomo de poesías *La soledad*, de Augusto Ferrán —ya lo vimos—, hace un claro reconocimiento de la lírica popular.

> la poesía popular es la síntesis de la poesía...
>
> El pueblo da a la expresión de sus sentimientos una forma especialísima.
>
> Una frase sentida, un toque valiente o un rasgo natural le bastan para emitir una idea, caracterizar un tipo o hacer una descripción.
>
> Esto y no más son las canciones populares.
>
> Todas las naciones las tienen.
>
> Las nuestras, las de Andalucía en particular, son acaso las mejores.
>
> En algunos países, en Alemania sobre todo, esta clase de canciones constituyen un género de poesía.
>
> Goethe, Schiller, Uhland, Heine no se han desdeñado de cultivarlo: es más, se han gloriado de hacerlo [6].

---

5 *Op. cit.*, pág. 124.

6 Gustavo Adolfo Bécquer, *Obras completas*, t. II, págs. 450-463; el pasaje citado, en las págs. 454-455.

De este prólogo con valor de confesión querríamos hacer resaltar particularmente que Bécquer distingue la lírica popular en el extranjero como un "género de poesía". Se puede con razón percibir ahí su deseo de que en España pudiera ocurrir algo semejante. Lo popular como uno de los registros de la poesía artística es a lo que Bécquer aspiraba. Y eso es también lo que nosotros designamos como popularismo. El folklore reúne, describe, ordena y criba el arte popular, por entusiasmo y gusto. Lo que hicieron en España un Trueba, una Fernán Caballero, un Lafuente Alcántara, un Rodríguez Marín es folklorismo. Bécquer marca bien claramente la diferencia. En el tan citado prólogo a *La soledad*, de Ferrán, menciona con elogio a los folkloristas, y añade: "pero nadie ha tocado ese género para elevarlo a la categoría de tal en el terreno del arte" [7]. Con ello queda acentuado que el popularismo no es sencillamente una imitación de la lírica popular, sino que tiene que darse una "elevación". En qué consiste ésta, es el secreto de Bécquer y de cada poeta que después de él ha escrito lírica popularista. El proceso y la medida de tal "elevación" es distinto en cada caso, en cada poema, por lo cual no se ha de investigar en general sino individualmente en los textos.

BÉCQUER Y LA "ELEVACIÓN"

Llama la atención en Bécquer el que, entre los numerosos contactos literarios con lo popular en sus *Rimas* [8], sólo en un caso se cite un modelo tradicional, anónimo. Se trata de la rima XXIII "de comprobada inspiración popular" [9]. Vamos a tomarla como ejemplo: Rodríguez Marín señaló la semejanza de esa rima XXIII

[7] *Loc. cit.*, pág. 455.

[8] Consúltese la útil clasificación de José Pedro Díaz, *op. cit.*, págs. 336-350.

[9] *Op. cit.*, pág. 178.

con una cantiga portuguesa del *Cancionero popular*, de Teófilo Braga (Coimbra, 1867):

Por un teu mais terno olhar
dera da vida a metade:
'num sorriso dera a vida,
por un beijo a eternidade.

La rima XXIII de Bécquer, publicada en la revista *El Eco del País* (27 de marzo de 1863), tiene este tenor:

Por una mirada, un mundo;
por una sonrisa, un cielo;
por un beso... ¡yo no sé
qué te diera por un beso!

Es una canción corta, modesta, tan poco ambiciosa de contenido que, si fuera ésta su única poesía, nadie hablaría hoy de Bécquer. Sólo en el concierto de sus 79 rimas puede resonar. Pero la similitud y el contraste respecto a una concreta estrofa popular de Portugal permiten una singular posibilidad de comparación. Acaso nos explique la citada "elevación". Temáticamente ambas estrofas son idénticas. El poeta calcula ante la amada la medida de su propio anhelo amoroso, por medio de comparaciones de valor creciente. Las dos estrofas ordenan paralelísticamente la oferta de un trato [10]:

La cantiga:	un olhar (A_1)	— a metade da vida (B_1)
	un sorriso (A_2)	— a vida (B_2)
	un beijo (A_3)	— a eternidade (B_3)
La rima:	una mirada (A_1)	— un mundo (B_1)
	una sonrisa (A_2)	— un cielo (B_2)
	un beso (A_3)	— ? (B_3)

10 Cf. Carlos Bousoño, "Los conjuntos paralelísticos de Bécquer", en el tomo colectivo D. Alonso y C. Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, ²1956, págs. 193-239.

Ambas estrofas encuentran su principio ordenador en este paralelismo bimembre (A-B), de tres grados (1, 2, 3). Pero dentro de esta semejanza aparecen importantes diferencias. Mientras la serie creciente A —la demostración amorosa codiciada— es idéntica en las dos canciones, la serie B —la dádiva apostada— muestra elementos distintos: la cantiga, con su cicatera repartición de mitades de vida y el salto sobre la vida hasta la eternidad —la palabra demasiado alta con su dejo religioso—, tiene un carácter humorístico, jocoso. Esa sólo mediana seriedad está aún subrayada por el largo arranque galanteador: el grado 1 necesita dos versos enteros. El clímax culmina en *eternidade*, palabra que, empero, se ve curiosamente rebajada por su rima consonante con la trivial *metade*. El verbo *dera*, bisagra de las series de comparaciones, aparece dos veces y falta en el tercer grado, sin que de ahí surja, por ejemplo, una cesura enfática; más bien cae este último verso por ello en el tono breve de una coda. Por todos estos motivos, la cantiga no tiene un carácter lírico puro, pertenece más bien al rico tesoro del requerimiento amoroso dialogado de los madrigales improvisados, de las "flores y requiebros" o aún de los piropos [11]. En esta poesía improvisada en la calle suelen ser más prometedores el atrevimiento, el ingenio, el garbo y la gracia, que la suave, lírica expresión de sentimientos profundos.

La rima de Bécquer está más bien aplicada a expresar la autenticidad de los propios sentimientos de amor. La serie ascendente B comienza con "mundo", pasa a "cielo"; un tercer grado más alto en la misma línea hubiera sido imaginable sin dificultad. Pero Bécquer se niega a sí mismo y a nosotros la precisa —y esperada— respuesta y lleva la hipérbole, mediante la renuncia a un precio adecuado, hasta lo inconmensurable. Por la construcción paralelística y anafórica, el poeta obtiene en el tercer verso un

[11] Cf. Werner Beinhauer, "Über piropos", en *VKR*, VII (1934), páginas 111-163.

cesura singular, de la que pende la estrofa entera. Luego viene la mentada renuncia a la gran palabra, en un hemistiquio del único verso que termina en sílaba acentuada, con lo que la frase, en sí nada afectada sino de lenguaje corriente, pasa encabalgada al verso final; por último éste trae el verbo "diera" de las tres comparaciones. "Por un beso" se recoge aún en la frase final, literalmente, en repetición muy afectiva y también confirmadora de qué inútil es buscarle un contravalor. Nótese finalmente que con la discreta asonancia *cielo-beso* el poeta se libra de toda sospecha de haber colocado así sus palabras por eufonía. En efecto, la en tiempos censurada ligereza y pobreza de los versos de Bécquer se ha mostrado, a la luz de la nueva crítica, como consciente voluntad de estilo de este poeta [12].

Esta sería, en un ejemplo concreto y aislado, la "elevación" de poesía popular a poesía artística. En las rimas de varias estrofas se demostraría más "arte": observancia métrica hábil, construcción estrófica exquisita, no sólo paralelismo sino también correlación [13], temas más ricos e ideas más profundas. Pero para todos esos casos se haría difícil encontrar en la tradición popular algo concreto comparable. Los préstamos directos de ella son, como hemos dicho, pocos en número. Más frecuentemente se ha inspirado Bécquer en la poesía al modo de la canción popular, de sus predecesores Dacarrete, Blest Gana, Molina, Sanz, a no ser, como es sabido, en la poesía lírica de los románticos europeos. Pero en todas partes donde Bécquer se ajustó a modelos, se dio un cambio de impronta similar, que parece modesto pero que es definitivo. C. Bousoño llega a la misma conclusión:

> Lo que Bécquer añadió a ese caudal (de los líricos prebecquerianos) del cual procedía, apenas fue más que esto: una superior intensidad y una técnica más depurada. Las Rimas, las mejores Rimas, poseen

12 José Pedro Díaz, *op. cit.*, pág. 257.
13 Cf. Carlos Bousoño, *loc. cit.*, pág. 257.

> una tensión, en general, más alta que las mejores piezas de sus inmediatos antecesores y carecen de sus ingenuidades e imperfecciones... Eso no parece mucho, y, sin embargo, lo es todo o casi todo en el arte [14].

EL ESTILO: SU DESIGNACIÓN, SU FUNCIÓN

Recapitulemos: a pesar de los numerosos contactos de Bécquer con la poesía artística, representa en él un papel importante el componente de la lírica popular de las canciones. Él y Rosalía han descubierto en los cantares el germen de la lírica que andaban buscando. En el mencionado prólogo a *La soledad*, Bécquer no deja lugar a duda alguna sobre ello. Dámaso Alonso comenta el encomio de Bécquer a la poesía de las canciones de la forma siguiente:

> Está hablando de la poesía popular, pero está pensando en su propia poesía... Y nos está, luminosamente, señalando un camino: lo que va a ser, precisamente, la descendencia de Bécquer en la poesía española, lo sugerido y callado, la velada armonía, el tono menor [15].

Como vemos, lo que siempre había estado escondido en la mejor poesía popular, había encontrado en Andalucía y en Galicia entre 1860 y 1885 dos artistas aislados que, en medio de un ambiente espiritual sordo a ella, le permanecieron firmemente fieles y así son los precursores del renacimiento poético de hacia 1900. Lo que todavía en la primera mitad del siglo XIX había sido una curiosidad folklórica, se ha hecho con estos dos poetas literariamente operante. Ciertamente la "descendencia" que se citaba arriba no fue siempre continua. Cuando la voz de estos dos

---

[14] *Op. cit.*, pág. 216.

[15] Dámaso Alonso, "Originalidad de Bécquer", en *Contemporáneos*, página 23.

verdaderos románticos se dejaba oír por fin, irrumpían ya en España claramente el realismo y el naturalismo. Y cuando luego iba a alborear, trajo Rubén Darío a España con el exuberante modernismo una moda poética ciertamente grandiosa pero de nuevo perjudicial para la fina lírica intimista. Sólo que —lo hemos dicho antes— el movimiento renovador del comienzo de siglo fue doble. Ya sólo con el fin de distanciarse de la época naturalista, estos renovadores acogen con entusiasmo ahora lo que aquélla había despreciado. Antonio Machado en el discurso inaugural que no llegó a pronunciar, ante la Real Academia Española (1931), reconoce su ilimitada predilección por este romanticismo, pero se refiere expresamente al movimiento europeo, a la superación de Kant por Fichte, Schelling y Hegel, del racionalismo por el subjetivismo. Lo que en el siglo XIX se consideraba como romanticismo español, Machado ni siquiera lo menciona. Desde entonces Bécquer y Rosalía de Castro han sido creciente e ininterrumpidamente rehabilitados, y gozan del prestigio de los que se han anticipado a su tiempo y en su tiempo habían sido menospreciados.

Por lo que respecta a la duración y expansión puede decirse que el popularismo como movimiento fue mucho menos formador de estilo que el modernismo. La causa de esto reside en primer lugar en la condición de lo cantable-lírico que no puede contar con determinados recursos externos e imitables. A eso se añade que este estilo lírico no fue introducido desde fuera ni con el prestigio de lo nuevo, de lo extranjero, como ocurrió con el modernismo de Rubén Darío. El proceder estilístico del modernismo fue una revolución mientras el del popularismo era una restauración, con un poder de penetración naturalmente más limitado. Esta poesía propia, popular, soterrada tuvo que ser revalorizada y hecha de nuevo apta para la literatura, en un largo proceso, que requirió su tiempo. En 1871 han aparecido, póstumas, las *Rimas* de Bécquer; en 1880 las *Follas novas* de Rosalía de Castro, en

gallego; en 1884 su libro *En las orillas del Sar*, en castellano. Para imponerse, para ser reconocido por los poetas más jóvenes como un modo estilístico apropiado para ellos, necesitó el popularismo de esta "primera generación" los últimos años del siglo. No vamos a ocuparnos aquí del papel de intermediarios de diversos poetas menores. Los comienzos de un popularismo mayoritario coinciden en el tiempo —como dijimos— con el modernismo triunfante. A éste le fue dado tener un mayor poder de difusión y gozar de la intensidad y brevedad de una moda, mientras que al popularismo se le reservaba una repercusión más permanente.

Podemos ver las primicias popularistas de la "segunda generación" en el primer libro de Manuel Machado, *Alma* (1900). Él y su hermano Antonio, luego Jiménez, Enrique de Mesa, más tarde Unamuno, el Néstor de esta generación, también Salvador Rueda, Vicente Medina y José María Gabriel y Galán, son ciertamente, todos, nombres de nota. La extensión temporal del popularismo coincide bastante precisamente con el período creador de estos poetas. En Manuel Machado hasta 1921, en Antonio hasta la guerra civil, en Jiménez hasta mucho más acá de ésta: todavía en el año 1954 envió a la revista *Caracola* [16] unas "seguidillas del tiempo de Moguer". Enrique de Mesa murió prematuramente en 1929: había salido en 1928 su último libro de versos, *La posada y el camino*. Unamuno ha escrito en el *Cancionero* poesías popularistas hasta 1936, año de su muerte. Es interesante esta permanencia dentro de las diversas vidas de los poetas, incluso en aquellos que junto al popularismo también se aplican a otros estilos; y contrasta con otro hecho: que el popularismo no ha sobrevivido a esta generación de los iniciadores, si prescindimos de Salvador de Madariaga y sus *Romances de ciego* (1922).

Entre los poetas líricos del comienzo de siglo que optaron por la posibilidad estilística del popularismo, había naturalmente a

[16] *Caracola* (Málaga), años V-VI, núms. 60-61, octubre-noviembre 195[illegible] sin página.

gunos andaluces: los hermanos Machado habían encontrado un acceso a la literatura popular, primero natural y luego consciente, a través del folklorismo del padre y por la formación en la Institución Libre de Enseñanza. Juan Ramón Jiménez aprendió en Madrid, gracias a su amistad con el Dr. Simarro, a valorar muy diferentemente sus vivencias literarias de la infancia en Moguer. Pero también poetas de la España del norte han sabido inspirarse en lo popular de sus provincias: por ejemplo, Unamuno. El castellano Enrique de Mesa hasta temáticamente se ha atenido a lo típico de la región castellana y de su pueblo.

Ya hemos mostrado más arriba, la relación entre el movimiento del 98 y el popularismo. Tanto la preocupación por hacer renacer lo auténtico y valioso de la tradición española, como también la disposición de ánimo hacia la intimidad, daban de sí una predilección por este estilo cantable-lírico.

No podemos aspirar aquí a un inventario completo de la lírica popularista desde el comienzo de siglo. Nos limitaremos a mostrar, basándonos en ejemplos apropiados, la plasmación de este estilo después de Bécquer y Rosalía de Castro.

MANUEL MACHADO

Nos es conocida la diversidad estilística de Manuel Machado. Ha alabado lo oratorio de un Zorrilla lo mismo que el prosaísmo de un Campoamor; los juegos simbolistas de Verlaine le eran familiares como también la sensualidad verbal y la temática del modernismo. Pero junto a eso se da también en él el cuadro de época de la historia nacional, los poemas a pinturas clásicas, que le sitúan en la generación del 98. Sin embargo, el elemento más constante en la lírica de Manuel Machado es su andalucismo, su poetizar con los temas y en las formas populares de Andalucía. Aunque haya que hacer ciertas salvedades, el popularismo tiene en él uno de sus representantes más señalados. "Lo popular y lo

canalla", titula Dámaso Alonso un importante capítulo de su ensayo sobre este poeta [17], y muestra en él cómo en Machado lo popular, lo plebeyo, el prosaísmo deliberado consiguen siempre nuevas creaciones entremezcladas con lo culto. Alonso distingue tres clases de pueblo en Machado: el de París, el de Madrid y el de Sevilla, el andaluz. Machado supo evocar certeramente cada uno de estos medios. Y tales evocaciones fueron también la finalidad de su obra poética. Eran propiamente partes constitutivas de su estilo sólo en tanto en cuanto con ellas podía él lograr determinados efectos de sentimiento, por ejemplo, en virtud de los ya descritos saltos de uno a otro estilo. Junto a ese empleo temático de lo típico popular, Manuel Machado ha manejado el estilo de poesía popular andaluza. Lo que llama Dámaso Alonso "reproducción", mientras lo otro sería "contemplación de lo popular" [18].

Esta imitación de lo popular anónimo era una verdadera pasión de Manuel Machado. Ninguno entre los poetas de principios de siglo ha dedicado tan fecunda parte de su creación al género tradicional, sobre todo al oral. Su obra contiene innumerables coplas, soleares, malagueñas, polos, cañas y seguidillas, un verdadero joyero de motivos y formas andaluzas. Veamos un ejemplo. Es una seguiriya gitana.

> A pasar fatigas
> estoy ya tan hecho
> que las alegrías se me vuelven penas
> dentro de mi pecho [19].

Se trata de una estrofa sencilla en el argumento, sencilla en la composición, totalmente directa en el enunciado, propiamente sin arte y casi anodina. A uno le asaltan las dudas sobre su rango

[17] *Contemporáneos*, págs. 75-89.
[18] *Loc. cit.*, pág. 78.
[19] Manuel Machado, *Antología*, Col. Austral, Madrid, [6]1959, pág. 39.

artístico, y hace falta, desde luego, tener presente que el mismo poeta sabía también hacer cosas mejores. Por ejemplo, su poema a Felipe IV es sin duda un retrato poético magistral. Pero en su lírica folklorista es patente que no perseguía otra cosa sino dar la impresión de ser verdaderamente popular, llegar a alcanzar lo más de cerca posible el tono de las canciones populares andaluzas. Siempre es un riesgo la imitación literaria, sobre todo cuando ciertos clichés ligan claramente esa poesía a su espacio geográfico. El color local de Andalucía, la atmósfera de Sevilla, son una materia peligrosa que no siempre soporta un trasplante a otras latitudes y tiempos. Por eso tales o cuales versos de Manuel Machado hacen efecto de demasiado ligeros, demasiado convencionales o incluso melodramáticos [20]. Muchas veces subrayó Machado que la verdadera gloria de un poeta reside en convertirse en anónimo, esto es, la aspiración romántica de ser el autor desconocido de una canción del pueblo [21]. Y, en efecto, atestigua Dámaso Alonso haber oído cantar entre el pueblo muchos cantares de Manuel Machado, por ejemplo la siguiente soleá que él conocía antes de descubrirla, para su sorpresa, en un libro de Machado [22]:

> Tu calle ya no es tu calle,
> que es una calle cualquiera,
> camino de cualquier parte.

El fin de un amor se anuncia por el medio indirecto del lugar, de la calle que ahora ha perdido su particularidad. El contenido es totalmente transparente, pero por vías indirectas. La relación

---

20 Léase, por ejemplo, la "Velada Sevillana", *op. cit.*, pág. 87.

21 A ese motivo se refieren las poesías "Tal es la gloria, Guillén", página 79, y "El cantar", pág. 65. Sobre las modificaciones de una estrofa poética en la boca del pueblo, cf. Francisco Rodríguez Marín, "La Copla", conferencia leída en la Fiesta de la Copla, que celebró el Ateneo de Madrid el día 6 de abril de 1910. Reproducido en la selección *El Alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas escogidas entre más de 22.000*, por Francisco Rodríguez Marín, Madrid, 1929, págs. 17-61.

22 Cf. Alonso, *Contemporáneos*, pág. 79.

amorosa está meramente aludida por el posesivo *tu*. Tras este circunloquio, detrás de este tabú, se advierte como íntimo motivo la fuerza comprimida del afecto. Manuel Machado tuvo un sentido certero para el tono, para el dramático laconismo de tales piezas breves líricas; como también para los demás rasgos de sentido popularista, a saber: alusiones ingeniosas, galantes, pero siempre transparentes; sorpresa, pero dentro de lo conocido; cantabilidad y llaneza de lenguaje; imágenes cotidianas; supra-personalidad del sentimiento. El carácter lúdico de tales canciones suele ser mantenido hasta en motivos de pena; y se muestra también en el girar alrededor de un tema por medio de variantes.

Las ventajas de tal familiaridad ocultan, no obstante, también peligros. Para Manuel Machado, el deseo de sumergirse en la anonimidad y saber sus canciones acogidas por la tradición oral era en no pequeña medida una coquetería romántica. Nos inclinamos a decir que Manuel Machado ha sido un folklorista tanto como un popularista, porque frecuentemente él sólo ha querido poner en juego su dominio del cante jondo, sin que se tratara de una manifestación lírica personal suya. Sus mejores poesías las ha escrito Machado con el recurso del salto de un estilo a otro en el que el popularismo juega un papel secundario. De todas maneras se dan también canciones logradas en el más puro estilo popularista. Citemos, como conclusión, una de época avanzada del tomo *Ars moriendi* (1921):

MORIR, DORMIR...

—Hijo, para descansar
es necesario dormir,
no pensar,
no sentir,
no soñar...
—Madre, para descansar,
morir [23].

[23] *Antología*, pág. 111.

ANTONIO MACHADO

En Antonio Machado tenemos el poeta de la generación iniciadora, cuya creación poética ha estado casi sin excepción bajo el signo del estilo cantable-lírico. Por eso, investigar su relación con la poesía popular significa al mismo tiempo adentrarse en el núcleo de propia poesía. Lo que en su hermano Manuel, en Jiménez, incluso en Unamuno era una posibilidad estilística entre otras, fue para Antonio Machado un casi exclusivo compendio de lo poético. Si se puede hablar propiamente de un estilo de grupo en el popularismo, es sobre todo gracias a él. Llegó a lo popular por el mismo camino que su hermano: a través de la actividad colectora de su padre y de su propia educación en la Institución Libre de Enseñanza, de Giner. Pero estas influencias fueron en Antonio tan fuertes que —a diferencia de lo ocurrido en Manuel— resistieron desde el principio al modernismo que se introducía con la fuerza de una moda. Ya hemos descrito el efímero y más bien paródico empleo del estilo modernista por parte de Antonio Machado.

Los primeros contactos con la poesía popular despertaron, pues, en Machado una afición a la que guardó fidelidad hasta el final de su vida. Citemos algunos pasajes de los tardíos proverbios de Juan de Mairena: "Si vais para poetas, cuidad vuestro folklore. Porque la verdadera poesía la hace el pueblo" [24]. Y más adelante: "En nuestra literatura, casi todo lo que no es *folklore* es pedantería" [25]. En otro lugar es Machado más explícito; cita

[24] Antonio Machado, *Juan de Mairena*, t. II, Buenos Aires, ³1957, número L, pág. 53. El pasaje pertenece a la parte del *Juan de Mairena* que ya se había publicado en Madrid en 1936. Esta opinión sobre el tema de lo popular, no está aún influida, en contraste con las posteriores, por los acontecimientos políticos de julio de 1936.

[25] *Op. cit.*, t. I, Buenos Aires, ³1957, pág. 102.

ahí coplas andaluzas, roza la cuestión del nacimiento de tal poesía anónima y continúa:

> (Os cito...) y coplas amorosas, a nuestra manera, en que la pasión no quita conocimiento y el pensar ahonda el sentir, o viceversa.
>
> Tengo una pena, una pena,
> que casi puedo decir
> que yo no tengo la pena:
> la pena me tiene a mí.
>
> Reparad —aunque no es esto a lo que vamos— en que esta copla, como la anterior, pudieran hacerla suya muchos enamorados, los cuales no acertarían a expresar su sentir mejor que aquí se expresa. A esto llamo yo poesía popular, para distinguirla de la erudita o poesía de topos superfluos y eufemismos de negro catedrático [26].

Apunta, pues, a la sencillez de las formas, a la función recíprocamente intensificadora de sentimiento y pensamiento, finalmente, a lo común de su efecto, que cualquiera puede captar. Constantemente reconoce Machado su íntima armonía con esa sencilla poesía oral.

Otro pasaje de más adelante, pertenece ya a esa parte del *Juan de Mairena* que no apareció en el primitivo libro (1936) sino, por primera vez, en las revistas *Hora de España* y *Madrid*. El clima se ha radicalizado, Machado es desde ese momento un poeta "comprometido", la palabra *pueblo* tiene un contenido nuevo y político. Así se sitúa ahora ante el folklorismo como finalidad:

> Escribir para el pueblo —decía mi maestro— ¡qué más quisiera yo! Deseoso de escribir para el pueblo, aprendí de él cuanto pude, mucho menos, claro está, de lo que él sabe. Escribir para el pueblo es escribir para el hombre de nuestra raza, de nuestra tierra, de nuestra habla, tres cosas inagotables que no acabamos nunca de conocer [27].

---

[26] *Op. cit.*, t. II, pág. 53.
[27] *Ibidem*, pág. 63.

En esta inversión de la relación entre poeta y pueblo residen los malentendidos que constantemente se les escapan a los literatos de izquierdas al tratar de lo popular en el arte. Remitimos a nuestros comentarios sobre el ensayo de Cernuda [28].

Preguntemos ahora con qué actitud entró el joven Antonio Machado en la vida literaria. Su existencia transcurrió en tal proximidad a la de su hermano, hasta el primer viaje de ambos a París (1899-1901), que no extraña nada comprobar en los dos el mismo despego del clima literario dominante entonces: El título de su periódico manuscrito "La Alabarda" es suficientemente belicoso [29]. Precisamente en los procedimientos de ese alejamiento, habían de separarse pronto definitivamente los dos hermanos. Mientras Manuel simpatizaba con las posibilidades de la revolución, Antonio desde el principio se mantuvo conservador. En 1901 publica éste sus poesías más tempranas en la revista *Electra*. En 1903, aparece el primer libro: *Soledades*. Esta tardía y vacilante reacción a los años de París acaso pueda interpretarse como que Antonio anda en busca de una expresión poética sólida y en esto no quería sujetarse a lo rigurosamente contemporáneo. Y así recurre a aquellos intimistas, Bécquer y Rosalía, a aquellos líricos que habían bebido en las fuentes de lo popular y ya lo habían realzado literariamente. Machado ha reconocido después muchas veces su deuda de gratitud hacia Bécquer. "Recordemos hoy a Gustavo Adolfo, el de las rimas pobres, la asonancia indefinida y los cuatro versos por cada adjetivo definidor. Alguien ha dicho con indudable acierto: 'Bécquer, un acordeón tocado por un ángel'. Conforme: el ángel de la verdadera poesía" [30]. No vemos que Machado reconozca expresamente la influencia de Rosalía, pero sus huellas son claras también [31]. Un ejemplo de la

28 Comp. Capítulo II, nota 28.

29 Cf. Alice J. McVan, *Antonio Machado*, New York, 1959, pág. 6.

30 En *Juan de Mairena*, t. II, pág. 25.

31 Cf. Rafael Lapesa, "Bécquer, Rosalía y Machado", en *Insula*, año IX, núms. 100-101, 30 abril 1954, pág. 6.

influencia de Bécquer sería el poema XXV de *Soledades* [32]. Ya la métrica señala ahí la cercanía de Bécquer: estrofas de cuatro versos como tantas veces en las *Rimas*, coordinación de endecasílabos con heptasílabos, asonancia en los versos pares. Se construye un mundo de escenario a causa de la disposición de ánimo: la melancolía es teatral, el lenguaje, en cambio, llano y totalmente al servicio de la imagen:

> ¡Tenue rumor de túnicas que pasan
> sobre la infértil tierra!...

A pesar de ciertas influencias visibles, la originalidad de Machado se manifiesta patente ya en este primer libro. Por eso ahora vamos a examinar con detenimiento un "poema típicamente machadiano", como suele decir la crítica.

> Hacia un ocaso radiante
> caminaba el sol de estío,
> y era, entre nubes de fuego, una trompeta gigante,
> tras de los álamos verdes de las márgenes del río.
>
> Dentro de un olmo sonaba la sempiterna tijera
> de la cigarra cantora, el monorritmo jovial,
> entre metal y madera
> que es la canción estival.
>
> En una huerta sombría,
> giraban los cangilones de la noria soñolienta.
> Bajo las ramas obscuras el son del agua se oía.
> Era una tarde de julio, luminosa y polvorienta.
>
> Yo iba haciendo mi camino,
> absorto en el solitario crepúsculo campesino.
>
> Y pensaba: "¡Hermosa tarde, nota de la lira inmensa
> toda desdén y armonía;
> hermosa tarde, tú curas la pobre melancolía
> de este rincón vanidoso, obscuro rincón que piensa!".

[32] *Poesías completas*, Madrid, ^{7}1955, pág. 37.

Pasaba el agua rizada bajo los ojos del puente.
Lejos la ciudad dormía,
como cubierta de un mago fanal de oro trasparente.
Bajo los arcos de piedra el agua clara corría.

Los últimos arreboles coronaban las colinas
manchadas de olivos grises y de negruzcas encinas.
Yo caminaba cansado,
sintiendo la vieja angustia que hace el corazón pesado.

El agua en sombra pasaba tan melancólicamente,
bajo los arcos del puente,
como si al pasar dijera:

"Apenas desamarrada
la pobre barca, viajero, del árbol de la ribera,
se canta: no somos nada.
Donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera."

Bajo los ojos del puente pasaba el agua sombría.
(Yo pensaba: ¡el alma mía!)

Y me detuve un momento,
en la tarde, a meditar...
¿Qué es esta gota en el viento
que grita al mar: soy el mar?

Vibraba el aire asordado
por los élitros cantores que hacen el campo sonoro,
cual si estuviera sembrado
de campanitas de oro.

En el azul fulguraba
un lucero diamantino.
Cálido viento soplaba
alborotando el camino.

Yo, en la tarde polvorienta,
hacia la ciudad volvía.
Sonaban los cangilones de la noria soñolienta.
Bajo las ramas obscuras caer el agua se oía [33].

[33] *Ibidem*, págs. 24-27.

Este algo largo poema ejerce un hechizo especial al que no se sustrae uno fácilmente, pero que tampoco se explica sin más. La característica más llamativa es precisamente la falta de toda ostentación poética, lo mismo si se atiende más al contenido o más a la forma. Para aquel tiempo del modernismo dominante, tales poemas tenían que hacer el efecto de anti-poesía. Algunos críticos extrañados se preguntaban cuándo empezaba propiamente en Machado el poema. Pues no podía estancarse en los preliminares. No se estaba acostumbrado a tal pobreza de "fábula" renunciando simultáneamente a la retórica.

Considerada exteriormente, no se reconoce al pronto ningún principio ordenador. Versos y estrofas son desiguales, y la rima cambia constantemente. Es cierto que de tiempo en tiempo aparecen los mismos motivos en una casi terca reiteración, pero sin la regularidad de un estribillo. Sólo al examinar con más detenimiento el curso formal del poema, se modifica esta primera impresión. Las tres primeras estrofas (versos 1-12) se presentan como una primera unidad de composición, son todas de cuatro versos, con rimas alternas. Luego, del verso 13 al 35, la construcción estrófica es más irregular: tenemos un pareado, después tres estrofas de cuatro versos, pero cada una con diferente esquema de rimas (abrazadas, cruzadas, pareadas); sigue un extraño trístico, después de nuevo un tetrástico y finalmente un pareado como al comienzo de esta segunda sección. Desde el verso 36 en adelante encontramos, continuando la observación externa, una última unidad de cuatro tetrásticos de rimas alternas.

Ahora hay que probar el alcance de esta primera partición en tres unidades (I, II y III). ¿Corresponde a la ordenación del enunciado? Vamos a enumerar los temas, a definirlos y a observar su sucesión. Un esquema facilitará esto:

Partes de la composición	Versos	Tema	Función	Partes del enunciado
	1-4	ocaso		
I	5-8	canción estival	Imágenes	A
	9-11	noria		
	12	tarde polvorienta		
	13	Yo anecdótico		
	14	ocaso	Imagen	B
	15-18	ocaso (cita) Yo mental	Motivo	
	19	puente-río	Imagen	
	20	(ciudad) Yo anecdótico		
	21	ocaso	Imagen	
	22	puente-río	Imagen	
	23-24	ocaso		
II	25	Yo anecdótico		C
	26	Yo mental		
	27-29	puente-río	Imagen	
	30-33	(cita) río	Motivo	
	34	puente-río	Símbolo	
	35	Yo mental		
	36	Yo anecdótico		
	37	ocaso Yo mental		D
	38-39	gota-mar	Motivo	
	40-43	canción estival	Imagen	
	44-45	ocaso	Imagen	
III	46-48	tarde polvorienta	Imagen	E
	48-49	(ciudad) Yo anecdótico		
	50-51	noria	Símbolo	

Este análisis de la composición interna muestra, contra lo esperable, resultados claros: las tres unidades formales se confirman; sólo la parte media (II) necesita ser subdividida más sutilmente en cuanto a las partes del enunciado, de forma que a las tres unidades de la composición corresponden cinco partes del enunciado. Los versos 1-12 traen cuatro imágenes del paisaje crepuscular de verano (A). Sólo a partir de los versos 13-18 se introduce el yo anecdótico, el poeta en su paseo (B). Las cuatro imágenes de la parte A pueden considerarse como etapas, vivencias de ese camino, y forman una unidad temática. Otra vez se evoca la imagen del paisaje solitario crepuscular y entonces surge por vez primera algo conceptual: se alaba, en forma de cita, la belleza de esta tarde como alivio para la propia melancolía. Para este enunciado se han aportado muchos tópicos; concretamente, la armonía de las esferas, de Pitágoras, el consuelo que el hombre, al menos desde Rousseau, puede extraer de la correspondencia sentimiento-naturaleza; el humilde reconocimiento de la propia limitación, hasta hacer del hombre un "rincón que piensa". La imagen del crepúsculo es esta vez "animada" y adquiere rango de motivo, sirviendo de factor unitivo entre el afecto y la fantasía. La persona del poeta está expresamente presente ahí y vive esta experiencia. En la parte C del enunciado (versos 19-35) aparece una nueva imagen: el puente sobre el río; al mismo tiempo en la anécdota alude posiblemente al término del paseo y al comienzo del regreso, pues ahora el poeta vuelve su mirada a la ciudad (verso 20). En rara insistencia se repiten una y otra vez las imágenes de la tarde y del puente sobre el río. El yo mental habla ahora expresamente de su "corazón pesado" (26) y, mediante "melancolía" (17) y "melancólicamente" (27), da nombre exacto a su estado de ánimo. En este punto asciende también la imagen puente-río a categoría de motivo, de nuevo en forma de cita. Lo que se expresa es la fugacidad de la vida humana. De nuevo se observan varios tópicos: la vida

como viaje, la barca en la corriente, el disolverse del río en el mar. La imagen puente-río aparece ahora por cuarta vez (19, 22, 28, 34). Gracias a la preparación del lector a estas alturas del poema, se entiende ahora como motivo, a pesar de la extrema sencillez del enunciado, y aun incluso como símbolo teniendo en cuenta la eliminación de cualquier "yo" y en vista de su inmediatez. La interpretación del símbolo ocurre mediante un paréntesis del poeta (35). En una cuarta parte del enunciado (D, versos 36-39) vuelve a aparecer, en un ritmo más corto, la secuencia Yo anecdótico - tarde - meditación; sin la menor preparación se presenta en forma interrogativa el motivo gota-mar; esta vez no es una cita sino la propia voz del poeta, de nuevo el tópico para expresar la propia pequeñez y nadería ante el cosmos. Así vemos dentro de la parte II de la composición tres imágenes distintas que pasan a ser motivo o símbolo. Las tres son semejantes y significan la melancolía ante la insignificancia humana y la caducidad de todas las cosas. La quinta y última parte del enunciado (E, versos 40-51) coincide temáticamente con la primera (A); sólo el orden de las imágenes está trocado; y aparece además el yo anecdótico, con lo que se termina también el aludido movimiento de ida y vuelta (49). Las dos "imágenes" acústicas (canción estival y noria) están fuertemente destacadas en este final. La imagen de la noria y sus ruidos produce un inesperado efecto como conclusión: la noria como tal y la repetición casi literal de los versos primeros (10-11) producen un acorde que eleva la imagen y le presta casi carácter simbólico.

Después de este análisis ya no se puede dudar de que Antonio Machado creó esta poesía con voluntad de composición. Si ahora nos preguntamos por la finalidad del largo poema, tendremos que convenir que no se basa en el mensaje romántico-convencional, en la tan socorrida queja por la fugacidad de la vida. Machado quiso más bien precisar y evocar la armonía entre naturaleza y sentimiento en un estado de ánimo bien determinado.

Lo que ciertos críticos consideraban como preliminares, era para Machado la finalidad última. La inaudita exactitud con que el poeta intenta representar un determinado estado de ánimo explica la minuciosidad observada en este poema, que nunca se apoya en la sugestión o en la magia, sino que siempre "nombra" lisa y llanamente. Para dar carácter unitario a la representación de ese estado de ánimo, aparece, junto al uso de variadas imágenes, el uso intencionadamente repetido de la imagen del "ocaso". Al final del poema vuelven a repetirse también las restantes imágenes evocadoras de ambiente: "canción estival", 5-8 y 40-43; "noria", 9-11 y 50-51; "tarde polvorienta", 12 y 46-48. Por un lado estas repeticiones sirven a un encadenamiento, a la íntima cohesión de unas partes con otras, dando una fuerte contextura a la larga poesía.

Hay que tener presente, sin embargo, que la forma de composición analizada, no responde a un principio creador de índole estética o a una estructura retórica determinada. (En caso contrario sería más evidente). Antes bien, debemos pensar que la estructura que acabamos de ver se basa, más que en ningún otro principio, en la reiteración. Cada imagen repetida, responda o no a una rítmica regular, es esencialmente temporal, atrapa en sí una porción de tiempo. Esto es de suma importancia para comprender la poesía de Machado. Él contestaría después a la pregunta sobre la esencia de la poesía, con una fórmula lapidaria: "La poesía es la palabra esencial en el tiempo" [34]. Esta definición de la poesía

[34] Esta expresión aparece, por ejemplo, en el autorretrato de Antonio Machado, en *Poesía española, Antología*, editada por Gerardo Diego, Madrid, 1934, pág. 152, y respectivamente, en *Obras*, pág. 49. El aspecto del tiempo en Machado ha sido ya muy estudiado. Cf. Carlos Clavería, "Notas sobre la poética de Antonio Machado", en *Cinco estudios de literatura española moderna*, Salamanca, 1945, págs. 93-118; y del mismo: "Dos estudios norteamericanos sobre Antonio Machado", en *CHA* (Madrid), núms. 11-12, septiembre-diciembre 1949, págs. 617-622, recensión de los siguientes trabajos: J. López-Morillas, "Antonio Machado's Temporal Interpretation of

seduce, indudablemente, pero, lo que a primera vista dice no es mucho. Naturalmente que en ella se encierra la antigua opinión de que el manantial más abundante de la lírica es el recuerdo. El recuerdo está por encima del tiempo, despierta la conciencia de su continuo fluir y lo hace nuevamente recuperable en un plano imaginario: recordar es actualizar el pasado. La repetición de imágenes y motivos en este poema de Machado hay que entenderla también de esta forma; a través de ella logra Machado insertar dichas imágenes y dichos motivos en el tiempo. Cuando los encontramos de nuevo, aparecen, de esta forma, ennoblecidos y producen una fuerte emoción lírica. ¿Ha compuesto pues Machado su poema bajo el signo de la repetición? ¿Lo ha logrado? Ciertamente que es difícil comprobarlo con objetividad. Lo cierto es que una nueva lectura del poema —lo que se recomienda a estas alturas—, una lectura muda, como la deseaba Machado para sus poesías [35], despierta en mí la impresión de una creciente intensidad. El reencuentro con las imágenes del principio a lo largo del poema produce en mí una nueva emoción lírica.

Mas dejemos, de momento, esta impresión personal. Busquemos, mejor, la posible relación entre el lirismo y el tiempo en otros fenómenos. También a otros críticos les ha llamado la atención el hecho de que las poesías típicas de Machado fuerzan a un ritmo solemne y que transcurren como en tiempo de "ritardando". Gerardo Diego, con su gran instinto musical, se ha ocu-

---

Poetry", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. VI, diciembre 1947, págs. 161-171; Richard L. Predmore, "El tiempo en la poesía de Antonio Machado", en *PMLA*, vol. LXIII, junio 1948, págs. 696-711. También el importante estudio de Ramón de Zubiría, *La poesía de Antonio Machado*, Madrid, ²1959, cae bajo el mismo signo: "el tiempo, raíz de su poesía".

35 "Sólo recomiendo no leer nunca mis versos en alta voz. No están hechos para recitados, sino para que las palabras creen representaciones", escribe Machado en sus apuntes *Los complementarios*, Buenos Aires, 1957, página 15; en *Obras*, pág. 695.

pado intensamente del problema [36]. En las composiciones literarias no existe la medida del tiempo como en las musicales, pero dicha medida late no pocas veces bajo la métrica y bajo el sucederse de la rima. Versos de ocho y de 16 sílabas alternan, aproximadamente en el mismo número: 27 octosílabos y 24 de dieciséis sílabas; mas su distribución es desigual: sólo una vez van seguidos cuatro versos de dieciséis sílabas (21-24), mientras hacia el final se hacen más frecuentes los octosílabos (seis sucesivos en 35-40, y luego hasta ocho en 42-49). Obsérvese que en los versos largos es menor el efecto de la rima. Y sin embargo, Machado no ha renunciado esta vez a ella, ni siquiera se contenta, como tantas otras, con la mera asonancia. La palabra rimante, de tiempo en tiempo, indeterminada y nunca previsible con seguridad, esa era todo lo que al parecer necesitaba Machado. Junto al encadenamiento, el entretejimiento en el ritmo sonoro.

Aún hay que poner de relieve otra característica de la estructura: el "decrescendo". Al tratar de Manuel Machado hemos hablado de amortiguamiento. El parentesco entre los hermanos alcanza aquí a lo poético. Si buscamos los pasajes más acentuados en nuestro poema, desde el punto de vista artístico, los pasajes en los que se oyen los tonos más fuertes, las metáforas y ritmos más llamativos, observaremos que éstos se concentran al principio de cada parte del enunciado (A, B, C, D, E). En su comparación nos parece el final sencillo, casi inartístico. Este fenómeno, al que nos estamos refiriendo, aparece con especial claridad en las partes A y C. Compárese, por ejemplo, en la parte C el "decrescendo" gradual que en el curso del poema presenta la imagen puente-río.

19 Pasaba el agua rizada bajo los ojos del puente.
22 Bajo los arcos de piedra el agua clara corría.

---

[36] Cf. Gerardo Diego, "'Tempo' lento de Antonio Machado", en *CHA*, núms. 11-12 (septiembre-diciembre 1949), págs. 421-426.

27 El agua en sombra pasaba tan melancólicamente, bajo los arcos del puente...
34 Bajo los ojos del puente pasaba el agua sombría.

Cuanto mayor es la fuerza motivística o simbólica de la imagen, tanto más sencilla se vuelve la forma idiomática. La sintaxis del último verso es la más corriente. Esta paradoja necesita una explicación más detallada, como veremos después. Este amortiguamiento regresivo se nota también, en que Machado va oscureciendo cada vez más las imágenes. En realidad existe una especie de creciente laxitud, en un movimiento apenas perceptible, pero que se expande por todo el poema. Comparemos, por ejemplo, la primera y la última imagen entre sí. Ambas tienen por objeto el atardecer, el ocaso. En los primeros versos resalta la estridencia de colores modernistas (1-4) —Machado se sirve aquí de la sinestesia (trompeta gigante), del contraste de colores (rojo, verde), con predilección por las palabras esdrújulas (márgenes, álamos). Por el contrario, al final (versos 44-45), aparece sólo una breve luz diamantina en el azul. El curso del ocaso real no condiciona, como tal, tamaño "decrescendo". Otra prueba de lo que vamos diciendo se encuentra comparando los versos 9-11, con los versos 50-51.

9 En una huerta sombría,
giraban los cangilones de la noria soñolienta.
Bajo las ramas obscuras el son del agua se oía.
50 Sonaban los cangilones de la noria soñolienta.
Bajo las ramas obscuras caer el agua se oía.

No es sólo la oscuridad vespertina la que explica la sustitución de la palabra "giraban" en el verso 10, por "sonaban" en el 50, sino también la renuncia, en el último, a lo dinámico. Y como "el son del agua" (11) no debe repetirse por figurar en el verso anterior el verbo "sonaban" (50), apremiaba encontrar otra variante. Machado encuentra con preciso instinto poético el verbo

"caer" (51), y con él una emotiva imagen del agua que se vierte. El arte de la variación interior se revela en el leve y acertado retoque que Machado hace en este verso, y también comparando las más antiguas redacciones del poema con las más nuevas. Dámaso Alonso, en uno de los pocos estudios de crítica textual que existen sobre Machado[37], ha reunido ejemplos convincentes sobre este problema. La repetición exige la variación, y, a su vez, la variación apoya la repetición en sentido funcional y la completa en sentido artístico.

Machado conoce además otros medios, si bien más problemáticos, para establecer la relación entre el tiempo y la palabra. Todo lo pasado, lo viejo, es para él tiempo almacenado; así se explica el uso de arcaísmos como *lueñe, tornar; so* en lugar de *bajo* y otros parecidos[38]. Así se explica también su predilección por las cosas antiguas, casas viejas, fuentes, jardines. Noria, fuente, ocaso, camino blanco, viejos olivos sedientos. Las imágenes favoritas de Machado se le imponen por su valor motivístico o simbólico. Pero también otras, que no están en relación tan estrecha con el tiempo, se incluyen en esta misma tendencia iterativa, como, por ejemplo, esos raros "galgos agudos". La pobreza y la

---

[37] Dámaso Alonso, "Poesías olvidadas de Antonio Machado", en *Contemporáneos*, págs. 103-159.

[38] Compárese el artículo de Gonzalo Sobejano: "Notas tradicionales en la lírica de Antonio Machado", en *RF*, 66 (1954), págs. 112-151, particularmente pág. 136. Claros son también los siguientes proverbios de Machado:

> —Ya se oyen palabras viejas.
> —Pues, aguzad las orejas.
> ("Proverbios y cantares", *Poesías completas*, pág. 287, *Obras*, pág. 259.)

> ¿Dices que nada se pierde?
> Si esta copa de cristal
> se me rompe, nunca en ella
> beberé, nunca jamás.
> (Ibid., *Poesías completas*, pág. 217, *Obras*, pág. 207.)

asombrosa constancia de los temas puede, asimismo, explicarse por el afán de la reiteración y del efecto nuevo que produce con las mismas imágenes en situaciones diferentes. Hay poesías de Machado que —miradas aisladamente— apenas si llaman la atención. Machado es no tanto el creador de un poema, cuanto el creador de un mundo poético, que sólo en el conjunto cobra su auténtico valor.

Después del análisis del poema "Hacia un ocaso radiante" y de las conclusiones a que hemos llegado, debemos preguntarnos una vez más, cuáles son los rasgos distintivos de un poema típicamente machadiano. Inesperadamente, y sin consideraciones temático-filosóficas, hemos tropezado con características formales, que corresponden a la idea fundamental de la lírica de nuestro poeta: "La palabra esencial en el tiempo". En un poeta como Machado esta correspondencia no es una simple tautología. Su teoría se halla, a menudo, en la más crasa contradicción con sus creaciones líricas [39]. Mas no hay por qué extrañarse: el mismo Machado nos ha puesto sobre aviso: "Cuando un poeta, escribe Machado, teoriza sobre poesía, puede decir cosas muy verdaderas, pero nunca dirá nada justo de sí mismo" [40]. Cuanto más rica es la dimensión temporal, tanto más lírico el efecto de la poesía. Es innegable que este nexo ha determinado el procedimiento y la impresión de este poema. Lo típico de Machado, parezca raro o maravilloso, es la renuncia a otros medios más directos y su predilección por los más indirectos. En sus poemas más largos, es decir, en sus composiciones más típicas, la chispa lírica no brota de los versos o estrofas considerados aisladamente. Los pasajes más líricos e íntimos se encuentran al final de un largo

---

[39] Así queda demostrado en un interesante artículo de Eugenio de Nora, "Machado ante el futuro de la poesía lírica", en *CHA*, núms. 11-12, septiembre-diciembre 1949, págs. 583-592, sobre todo en la pág. 591.

[40] En los apuntes *Los complementarios*, *op. cit.*, pág. 16, *Obras*, página 695.

camino, y, de ordinario, se trata de versos de gran sencillez y llaneza. Su intensidad deriva, pues, no de la impresión que producen por sí mismos, sino de la pródiga preparación, que en sí no tiene otro objeto que el de intensificar los versos finales. Así puede explicarse la paradoja a que antes se aludió. Se puede hacer la prueba contraria, entresacando estrofas brillantes de los poemas de Machado; pronto observaríamos que perderían su lustre, que darían una impresión de palidez. No les faltaba del todo la razón a los críticos que preguntaban, no sin cierta malicia, cuándo comenzaba, en realidad, una poesía en Machado; pues el temple lírico, que es lo que a nuestro poeta le importa, en realidad no empieza en ninguna parte, sino que fluye del continuo proceso del conjunto de sus versos y estrofas. Lo poético de un "poema típicamente machadiano" —así podemos concluir—, no brota de algo configurado y presente, sino de un proceso; no de un "ser", sino de un "devenir".

Recapitulemos: Antonio Machado quiere poetizar totalmente partiendo de sí mismo. En su actitud creadora él atiende a su intimidad, tiende a la contemplación lírica. Su obra acusa una y otra vez la misma situación conflictiva: la tensión entre la realidad externa y la interna, entre el instante y la eternidad. Él quiere encerrar en su poesía la emoción que resulta de esa tensión, lo que sólo es posible evitando los tonos fuertes y la retórica. En un constante "understatement", con voluntaria contención tiene que procurar que la forma no perturbe. En este sentido la lírica de Machado no es propiamente un arte de la palabra; el consumo de arte, es exiguo; los artificios están ahí, ciertamente, pero escondidos. En virtud de esa desconfianza frente a la palabra alta, sonora, la posterior poesía antirretórica de Europa puede reconocer un precursor en Machado[41]. Este mantenerse alerta

[41] En el poema XLI (*Poesías completas*, pág. 53), leemos:

Me dijo una tarde
de la primavera:

ante la lengua, explica su actualidad, juntamente con la tendencia de hoy a la crítica filosófica de la literatura.

Ahora entendemos su máxima citada arriba: "La verdadera poesía la hace el pueblo". Machado como poeta popularista no pretendía ni poner en circulación el tesoro tradicional, ni escribir para el pueblo; debemos desconfiar de sus glosas tardías en las que afirma lo contrario. El poema "Hacia un ocaso radiante" y muchos otros, de ninguna manera son apropiados para un amplio éxito de público. Elementos populares externos están poco patentes en las poesías típicas de Machado, pero sí el tono lírico íntimo.

Por otro lado, la búsqueda en Antonio Machado de huellas exteriores formales o temáticas, de la tradición popular, no resulta inútil. El abarcarlas sistemáticamente nos llevaría mucho más allá del estilo definido por nosotros como popularismo. Para proporcionar una impresión de ello vamos a dar a continuación unas muestras orientadoras de los contactos de Machado con lo popular literario a base de algunos casos típicos.

Citemos lo primero "La tierra de Alvargonzález". Esta poesía apareció en verso, como parte de *Campos de Castilla,* habiendo sido publicada previamente una versión en prosa [42]. Es un intento de renovar el romance tradicional. Para la postura de Machado frente a lo popular es interesante su deseo de escribir un verdadero romance. Se ha quedado en este único intento; si está logrado o no, quede sin decidir. Los críticos lo juzgan muy di-

---

Si buscas caminos
en flor en la tierra,
mata tus palabras
y oye tu alma vieja.

Una prueba patente de la aversión de Machado a la palabrería.

42 Cf. *Los complementarios,* Buenos Aires, 1957, págs. 87-101.

versamente. El propio Machado parece haber perdido su fe en la posibilidad de semejante restauración [43].

En segundo lugar, mencionemos la técnica de la cita de canciones populares auténticas, en el curso de un poema. Por ejemplo, en el número XI de las *Soledades*, "Yo voy soñando caminos / de la tarde..." [44], la segunda estrofa contiene una copla:

> En el corazón tenía
> la espina de una pasión;
> logré arrancármela un día:
> ya no siento el corazón.

El tema es un tópico popular, que por lo demás ya había adoptado Bécquer en su rima 1. La copla encuentra aún en la estrofa quinta y final del poema su estribillo:

> Mi cantar vuelve a plañir:
> "Aguda espina dorada,
> quién te pudiera sentir
> en el corazón clavada".

Así una poesía popular es intercalada sin variarla, en otra composición mayor, como en la música puede emplearse un motivo determinado. El mismo procedimiento encontraremos en una canción posterior de *Nuevas canciones* (1917-1930), número CLV ("Hacia tierra baja"), apartado V: "Una noche de verano", donde, por lo demás, llama la atención su semejanza temática con "La casada infiel", de Lorca. Se podrían multiplicar los ejemplos de esa inserción de motivos.

En tercer lugar se da la imitación de canciones populares visiblemente realzadas. Es esa manera de popularismo cultivada particularmente por Manuel Machado. Hay en Antonio ejemplos de ello desde muy pronto: por ejemplo, las "Coplas elegíacas",

---

43 Cf. *Poesías completas*, pág. 296.

44 *Poesías completas*, págs. 22 y sig.

número XXXIX del tomo *Canciones*[45], o los "Consejos", número LVII de *Humorismos...*:

> Moneda que está en la mano
> quizá se deba guardar;
> la monedita del alma
> se pierde si no se da[46].

Y el mismo motivo ya temáticamente elevado a una autoobservación en la serie de las "Coplas mundanas", número XCV. La primera de estas dice:

> Poeta ayer, hoy triste y pobre
> filósofo trasnochado,
> tengo en monedas de cobre
> el oro de ayer cambiado[47].

Ya vimos en Manuel que esa actitud de imitación puede resultar peligrosa. La siguiente redondilla de Antonio fue recogida por el Gerardo Diego polémico del tiempo que fundó *Carmen* y *Lola*, en su ingeniosa "Tontología" (números 6-7):

> Ni vale nada el fruto
> cogido sin sazón...
> Ni aunque te elogie un bruto
> ha de tener razón[48].

Antonio Machado ha introducido en su popularismo imitativo no sólo esas formas breves de la tradición no escrita, sino también canciones del tipo de los Cancioneros. En el ciclo de las

---

45 *Ibidem*, págs. 49 y sig.
46 *Ibidem*, pág. 73.
47 *Ibidem*, págs 101 y sig.
48 *Carmen*, Revista chica de poesía española, y *Lola*, Amiga y Suplemento de *Carmen*, publicadas en Santander, los números 6-7 en junio 1928. La redondilla es la número CXXXVI ("Proverbios y cantares"), en *Poesías completas*, pág. 205.

bellamente logradas "Canciones del alto Duero" brota un claro optimismo, raro por lo demás en Antonio Machado. Entresacamos una estrofa:

Colmenero es mi amante,
y en su abejar,
abejicas de oro
vienen y van.

De tu colmena,
colmenero del alma,
yo colmenera [49].

Cada particularidad muestra aquí origen popular: la forma de seguidilla, el sufijo abej*ica*, el tema de la apicultura, la expresión del deseo amoroso con sólo el juego de palabras "colmenero-colmenera", la escasez de verbos. La autoría de Machado es totalmente invisible tras el velo de la anonimidad.

En cuarto lugar vendrían luego las poesías literariamente realzadas, en las que consuenan con lo popular la forma externa y ciertos rasgos de técnica, pero sobre todo el tono lírico: ya no en cambio la temática, más ambiciosa, ni las imágenes, ni —en las poesías más largas— la composición. Se percibe el personal sentido del mundo del poeta, sus imágenes típicas, su secreta técnica oculta. Los atributos del estilo lírico son más fácilmente reconocibles que en la propia poesía popular: la falta de distancia, el presente general como tiempo, el identificarse con las cosas, la incorporación de la realidad por el camino del recuerdo. De éstas son las poesías más típicas de Antonio Machado: aquí estamos en pleno dominio del popularismo. Hemos de conformarnos con un breve ejemplo (XXXIII):

¿Mi amor?... ¿Recuerdas, dime,
aquellos juncos tiernos,

[49] *Ibidem*, pág. 277, del tomo *Nuevas Canciones (1917-1930)*.

lánguidos y amarillos
que hay en el cauce seco?...

¿Recuerdas la amapola
que calcinó el verano,
la amapola marchita,
negro crespón del campo?...

¿Te acuerdas del sol yerto
y humilde, en la mañana,
que brilla y tiembla roto
sobre una fuente helada?... [50].

Sin interpretar esta bella poesía en sus pormenores, quisiéramos señalar la característica estructural del "decrescendo". Aquí se cumple en el más ceñido espacio, de nuevo en cada estrofa. Son estudios de desengaño y manifiestan la melancolía fundamental de Machado, su pesimismo. El inevitable tránsito de lo bueno de las imágenes al principio claras —"juncos tiernos", "amapola", "sol yerto y humilde"—, a un estado malo y viciado —el junco está muerto de sed, la amapola quemada, el sol preso entre el hielo—; este descenso hacia la amargura, disimulado bajo tiernas palabras, da a este poema temprano de Machado ya esa disonancia que parece "moderna" y que más tarde habría de hacerle —sin quererlo— también poeta postromántico. Diremos más sobre esto en el capítulo sobre el neopopularismo.

Un realce sólo temático de formas populares se encuentra en Machado frecuentísimamente: Coplas elegíacas (XXXIX); Consejos (LVII); Coplas mundanas (XCV); Proverbios y cantares (CXXXVI); Apuntes (CLIV), 99 sólo en este apartado; el elogio del mejicano Francisco A. de Icaza lo canta Machado en forma de soledades; bajo el título "De mi cartera" examina problemas

---

50 De la sección "Del camino" en el tomo *Soledades (1899-1907), Poesías completas*, págs. 42 y sig.

de poética, asimismo en forma de soledades o coplas; por ejemplo:

> Prefiere la rima pobre,
> la asonancia indefinida.
> Cuando nada cuenta el canto,
> acaso huelga la rima [51].

Mucho más tarde, en el *Cancionero Apócrifo de Abel Martín* [52] encontramos "Consejos, coplas, apuntes" que, en su forma, son una vez más, populares; por su declarada trabazón última, su laconismo y su hermetismo, también a causa de su relación con el amor tardío de Machado, son cualquier cosa, menos poesía anónima, más bien poesía altamente personal. Lo mismo se dice de las interesantes poesías del viejo Machado, sus "Canciones a Guiomar".

Aún podríamos distinguir un quinto modo del contacto con lo popular: el puramente temático. El poeta oye cómo alguien canta fuera, y recoge en su poema el instante, la voz, la guitarra y el ambiente todo: es el caso de "Cante hondo" [53]. O también describe sus observaciones en el vagón de tercera: "En tren" [54]. Habría que enumerar las instantáneas de sus muchos viajes, cuadros de género, escenas populares. Notemos sólo de paso que aquí también se dan poemas no logrados [55].

Habrá podido chocar que en esta exposición del popularismo en Antonio Machado no se han diferenciado épocas de creación.

---

51 *Ibidem*, pág. 326.

52 Abel Martín, *Cancionero de Juan de Mairena*, Prosas varias, Buenos Aires, ²1953, págs. 22-24.

53 *Poesías completas*, núm. XIV, págs. 27 y sig.

54 *Ibidem*, núm. CX, págs. 128-130.

55 Sobre todo en la sección CLV (Hacia tierra baja), del libro *Nuevas Canciones*, *Poesías completas*, págs. 258 y sigs. El cuadro de costumbres andaluzas (núm. I), "Rejas de hierro; rosas de grana...", figura también en la citada "Tontología", de Gerardo Diego (véase nota 48). También podía haber estado la número III.

En efecto, Machado fue popularista siempre en una u otra forma a lo largo de toda su vida, como ciertamente su obra entera es de una gran unidad, sobre todo temática.

JIMÉNEZ

Juan Ramón Jiménez se crió en su provincia andaluza y permaneció ligado de un modo más o menos sentimental con su Moguer y la rusticidad de éste, hasta su primer viaje a América (1916). La rica mentalidad popular de Andalucía tiene que haberle sido familiar aun antes de conocer él su propia vocación literaria. No fue por casualidad que se sintiera atraído en sus primeras lecturas hacia el romancero, Lope, Bécquer y Rosalía de Castro. Ya de joven había traducido del gallego *Follas Novas* de Rosalía. También Antonio de Trueba —Antón el de los Cantares, como se le llamaba—, Vicente Medina y M. Curros Enríquez le inspiraron. Así no nos puede extrañar que Jiménez no se haya dejado caer totalmente en el modernismo formal y sonoro. Su oído estaba ya predispuesto para tonos líricos, más íntimos, más suaves.

Así se encuentran ya en su primer librito *Almas de violeta* (1900) poemas en estilo popularista, en medio del más típico modernismo. Y ahí son precisamente en parte, verdaderos cantares, sin realce literario notable. Por ejemplo este:

> Las tumbas del camposanto
> parece que están calladas,
> pero su triste silencio
> ¡qué bien lo comprende el alma! [56].

[56] Juan Ramón Jiménez, *Primeros libros de poesía*, Madrid, 1959, página 1536.

O este otro:

PETENERA DE MARZO

Rayito de sol de miel,
que das donde ayer no dabas.
¡Bálsamo fugaz y último,
que entras por el muro norte
de la cárcel de mi alma! [57].

Algo más tarde, en los años de sus depresiones, de su angustia del mundo, particularmente después de la muerte de su padre, Jiménez, a través de su enfermiza relación con el mundo, se sintió movido cada vez más hacia el intimismo, hacia el canto lírico y, con ello, apartado del modernismo. De este cambio informa él mismo mucho después: "Pasé por Madrid en 1901, camino de Francia, donde empezó mi reacción contra el modernismo agudo, que me hizo caer demasiado del lado opuesto, *Rimas*" [58]. Los tonos íntimos de Bécquer le parecieron por un tiempo los únicos verdaderos. Ya el título del tercer libro —*Rimas* (1902)— delata este recurso al gran sevillano. También el francés meridional Francis Jammes debe haber ejercido entonces cierta influencia sobre Jiménez. La voz baja, los recuerdos de la juventud en Moguer como temas, el ambiente de adolescente, el inocente dejar fluir del sentimiento, que con la sencillez quiere confirmar su autenticidad, todo son indicios de una completa abertura a este estilo que hemos designado como popularismo. Cierto que el tono lírico propiamente dicho es un signo permanente de toda

[57] El poema es difícil de fechar. Apareció en el tomo *Poesía* (en verso) (1917-1923), bajo el título "Marzo", y en forma algo distinta. Aquí citamos la versión que figura en el libro *Canción* ([1]1936), [2]1961, pág. 48, y que está más fuertemente asimilada, en el título y en los versos, a lo popular andaluz.

[58] De "Recuerdo al primer Villaespesa (1899-1901)", escrito el Viernes Santo de 1936; citado de *Pájinas escojidas*, Prosa, Madrid, 1958, págs. 121-126, especialmente págs. 124 y sig.

las poesías de Jiménez, pero en esta fase el influjo de Bécquer es más patente. Se puede reconocer en tema y en relación con el mundo, en actitud creadora y procedimiento poético, incluso en la forma exterior: la asonancia elimina la rima indiscreta y aparece la estrofa quebrada que Bécquer ha empleado en sus más bellas Rimas (por ejemplo en la rima LIII-38) en un cuarteto de tres versos endecasílabos y un heptasílabo, en el que los pares riman en asonante aguda:

> Y mis ojos abiertos a la nada
> se inundaron de niebla y humedad;
> intenté sonreír, sentí ternuras
> y acabé por llorar [59].

Esta aproximación a su modelo Bécquer había de tener tan corta duración como la fase de su modernismo exterior. Pronto encontraría Juan Ramón la asonancia de Bécquer "dura y gris" [60]. Pero esta segunda vuelta de Jiménez no le llevaría a la misma aversión que contra su fase modernista. La multiplicidad de la lírica popular le reservaba modelos más variados que los de Bécquer y que pertenecen más inmediatamente a lo que llamamos popularismo.

El doctor Luis Simarro jugó un importante papel mediador en esta afición hacia la poesía popular del poeta, en el fondo inclinado a lo esotérico. No sólo le trató clínicamente como joven enfermo nervioso, sino que le tuvo de huésped en su casa entre 1903 y 1905. Simarro era, por otra parte, amigo de Giner y protector de su Institución Libre de Enseñanza, en la que sabemos que lo popular era reconocido como una tradición valiosa y era estimado conscientemente. El propio poeta escribiría más tarde desde Moguer: "En la Institución Libre de Enseñanza fue

---

59 *Primeros libros de Poesía*, Madrid, 1959, en las *Rimas*, pág. 72.

60 Cf. J. R. Jiménez, *Españoles de tres mundos*, Buenos Aires, ^{2}1958, página 22.

donde se fraguó, antes que con la generación del 98, la unión entre lo popular y lo aristocrático, lo aristocrático de intemperie, no se olvide" [61]. Cuán poderosa fue esa influencia lo demuestra una ojeada a la ulterior creación del poeta. Asoman una y otra vez elementos estilísticos del popularismo en este poeta tan atento a la renovación. Mientras desde 1902 aproximadamente los rasgos modernistas se encuentran cada vez más escondidos o sublimados, se hace patente el popularismo una y otra vez, no sólo en el tono lírico, sino también en el procedimiento poético y en la forma exterior.

Aparte del soneto, al que Jiménez ha dedicado un tomo especial —*Sonetos espirituales* (1914-1935)—, no usa ninguna de las altas formas estróficas, ni coplas de arte mayor ni liras; ni silvas ni décimas; ni octavas italianas; ni octavas reales [62]. La rima, tan importante en el modernismo, no juega en Jiménez sino un papel muy secundario. Ya en *Arias tristes* (1903) encontramos asonancia humilde y discreta por todas partes. El popular octosílabo está empleado más frecuentemente que, por ejemplo, el endecasílabo o el alejandrino. Y cuando aparecen éstos, como por ejemplo, en las *Elejías*, se emplean de un modo libre y fluctuante.

De la preferencia modernista por la riqueza métrica, por el juego con ritmos y rimas, por la exhibición de artificios poéticos puede ya dejar de hablarse en Jiménez desde muy pronto. Su evolución le lleva enteramente al verso libre. En uno de sus aforismos está sugestivamente expresado lo que exigía en definitiva del verso.

---

[61] De J. R. Jiménez, "El modernismo poético en España y en Hispanoamérica", en *Revista de América*, Bogotá, abril 1946, págs. 17-30, especialmente pág. 22, citado según Graciela Palau de Nemes, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Gredos, Madrid, 1957, pág. 123.

[62] Cf. Guillermo Díaz-Plaja, *Juan Ramón Jiménez en su poesía*, Madrid 1958, pág. 56.

> Un verso —desnudo— que no necesite para nada "llamarse" "verso libre"; de paso total, como el agua, en su pie único; que suponga, sin necesitarlos, como la rosa, "consonante y asonante"; anterior —acción pura—, presente siempre y posterior —eterno fin— a todo verso; perpetua y luminosamente inclasificable [63].

Y sin embargo: durante decenios vuelven a repetirse títulos que recuerdan lo popular: *Canción* (1936), *Voces de mi copla* (1945), *Canciones de la nueva luz* (1946), *Romances de Coral Gables* (1948). Y en medio de arias y elegías de rima complicada surgen, aisladas o en grupos, canciones frescas, espontáneas, aparentemente nada literarias con sus repeticiones y estribillos, con las exclamaciones y apóstrofes populares. Inesperadamente encontramos todo un tomo de lírica popularista bajo el título de *Baladas de Primavera*. Escritas en 1907, durante los tiempos felices de Moguer (1905-1911), no fueron publicadas hasta 1910. Balada se ha de entender aquí claramente en su primitivo sentido de una canción de baile. Lo rítmico y lo musical dan a estas poesías una frescura que a su aparición sorprendió a todo el conjunto de los conocedores del hasta entonces maestro de la triste dulzura, de la suavidad de terciopelo, de la sombra musgosa. Tomamos de ahí un ejemplo que muestra claramente que en J. R. Jiménez la poesía de tipo tradicional ha desplazado entre tanto el modelo de Bécquer.

ABRIL

El chamariz en el chopo.
—Y ¿qué más?
—El chopo en el cielo azul.
—Y ¿qué más?
—El cielo azul en el agua.
—Y ¿qué más?
—El agua en la hojita nueva.
—Y ¿qué más?
— La hojita nueva en la rosa.

[63] *Pájinas escojidas, op. cit.*, pág. 90, núm. 6.

—Y ¿qué más?
—La rosa en mi corazón.
—Y ¿qué más?
—¡Mi corazón en el tuyo! [64].

Se comprende el primitivo título de "Juego", pues el poema recuerda los versos de los juegos de niños. Esta construcción es bien conocida en la poesía tradicional. Está determinada por la colaboración de un solista con un coro en la danza, y se conocen famosos y muy tempranos ejemplos de esta composición amebea.

Jiménez, como se ve, hace un suave y vivo cantar de amor con la técnica tradicional del paralelismo y del encadenamiento. Con ayuda de la idea argumental, con la partícula *en*, salta cautivoso a través de la naturaleza en primavera acercándose poco a poco a su meta donde al fin un corazón se encuentra en el otro. Pero no hay ninguna clase de arbitrariedad, nada de "enumeración caótica", sino una clara ordenación según el criterio de la distancia: la mirada se dirige primero hacia arriba, hacia lo lejano, cae luego sobre el agua para ir acercándose al detalle de la planta. Sólo al llegar a la rosa se hace visible el valor simbólico escondido en la descripción y elimina completamente lo metafórico en el escalón final "corazón" donde entonces el mutuo abandono hace cesar el movimiento, llegado ya a su fin. Igual que en esta poesía, en muchas otras del libro *Baladas de primavera* se puede reconocer perfectamente la influencia popularista en Jiménez.

El cuño individual que Jiménez ha conferido a este estilo tradicional difiere según las épocas de su poesía. Pueden distinguir

[64] La canción "Abril" figura en su versión probablemente definitiva en el tomo *Canción*, Madrid, ²1961, con el número 78, pág. 111, bajo el título "Juego". En la *Segunda antolojía poética*, Madrid, ²1956, núm. 72, página 67, tiene como título "Abril", lo mismo que en la versión inmodificada de la *Tercera antolojía poética*, Madrid, 1957, núm. 72, pág. 136. En la primera edición de las *Baladas de primavera* (1907), falta esta poesía. Así no es improbable que Jiménez la haya compuesto poco antes de su *Segunda antolojía (1898-1918)*, que apareció por primera vez en 1922.

se por lo menos dos tendencias: en la fase inmediatamente posterior a la modernista, durante los años felices en Moguer, es decir, entre *Arias tristes* y *Baladas de Primavera,* se puede establecer que Jiménez solía suavizar la rudeza natural de la poesía de tradición popular. No tenía ninguna consideración respecto al sentimentalismo. Ha utilizado cada vez más, para temas y motivos que eran en el fondo demasiado exigentes para ello, los medios de expresión, la técnica y la conducta lingüística de carácter popular. Puede hablarse de una simbiosis entre popularismo y modernismo. En el próximo capítulo trataremos de las consecuencias de esta tensión característica de Jiménez. La segunda tendencia, posterior, consiste en una intelectualización. Con el libro *Voces de mi copla* que debe de haber escrito hacia 1940, atestigua su vuelta a la sencillez. Vuelve a ser empleado todo el repertorio de formas de la lírica menor popular: coplas, seguidillas, soleares, incluso formas orientales como el haiku japonés. La búsqueda del tono suave está en primer plano:

> No sé con qué decirlo,
> porque aún no está hecha
> mi callada palabra [65].

Otro libro, *La estación total con las Canciones de la nueva luz,* recoge poemas de los años 1923 a 1936. Ahí el gran mensaje de felicidad del poeta que celebra su propia plenitud está confiado a formas sencillas. Ahora las nuevas fuerzas de atractivo son el acto de creación espiritual, la génesis poética, la triunfante toma de posesión del mundo. Acercan el estilo popularista a la poesía pura, también al neopopularismo. En cierta ocasión, opinando sobre el

[65] Este terceto está bajo el título "Acción final" en el libro *Canción,* núm. 261, pág. 291. En su primitiva versión se titulaba simplemente "Acción", y un paréntesis indicaba la ocasión (36 años y Goethe); en el tercer verso faltaba entonces el epíteto "callada". Era el primer poema del libro *Eternidades* (1916-1917). Cf. *Libros de poesía,* Madrid, 1957, pág. 573.

modernismo, Jiménez habló de dos polos que determinan su poesía: "paisaje del corazón" y "paisaje del cerebro" [66]. Estas dos tendencias que Jiménez ha seguido también fuera de su poesía popularista, muestran claramente un acercamiento de su "geografía" lírica a esos dos "paisajes". Popularismo del corazón en los primeros años, popularismo del cerebro en los últimos.

Son numerosas las manifestaciones teóricas de J. R. Jiménez sobre la literatura popular. No es necesario tratar aquí de todas. Como la mayoría de los comentarios sobre su propia poesía —"primero la obra; después la definición"—, proceden de sus años maduros. No son todavía apreciables en conjunto, puesto que la prosa del poeta aún no ha sido publicada completa ni mucho menos. Es quizá lo más conocido la carta-prólogo a la *Segunda Antología poética,* de diciembre de 1919, dirigida a Manuel García Morente en la que Jiménez trata sobre espontaneidad y sencillez en la poesía. Ahí está ya la definición: "la perfección en arte, es la espontaneidad, la sencillez del espíritu cultivado". La fórmula posterior, de los años 1928-32, dice: "Poesía: instinto cultivado" [67]; la idea es la misma. Las notas finales de la *Segunda Antología poética,* fechadas en enero de 1920, son más explícitas. Para lo que ahora nos ocupa es particularmente interesante su concepto de la poesía popular [68]: está totalmente liberado de ilusiones ro-

---

[66] Cf. J. R. Jiménez, *Españoles de tres mundos,* Buenos Aires, ²1958, página 34.

[67] "Ideolojía lírica. Estética y ética estética, 4 (1928-1932)"; citado de *Pájinas escojidas, op. cit.,* pág. 153.

[68] *Segunda antolojía poética, op. cit.,* pág. 322: "POPULAR. —No creo —dicho sea aquí sólo de paso— en un arte popular exquisito —sencillo y espontáneo—. Lo exquisito que se llama popular, es siempre, a mi juicio, imitación o tradición inconsciente de un arte refinado que se ha perdido. El pueblo, si piensa —la madre que cuenta cuentos—, amplifica. Si el trianero inculto que pinta los cacharros, o la mujer lagarterana que borda las telas, se ponen a inventar, estropean el exorno. Lo hacen bien, porque copian inconscientemente un modelo escojido. La sencillez sintética es un producto último —los primitivos, que, claro es, no son tales primitivos sino

mánticas sobre el pueblo "poetizante" y limita la actividad de éste a la preservación o, a lo sumo, imitación de un arte "selecto" anterior: "No hay arte popular, sino imitación, tradición popular del arte". Son también interesantes las observaciones del artista sobre lo plebeyo y lo aristocrático. Ya no tienen mucho en común con la concepción social: "El defecto visible es lo plebeyo; lo aristocrático, el defecto invisible" [69]. El comienzo de su discurso sobre Bécquer, del año 1946, parece contradictorio: "El pueblo, orijen de toda poesía..., había sido relegado por los escritores de España, durante el siglo XVIII y gran parte del XIX..., a un desconsiderado olvido" [70]. ¿Pero es que cree de verdad en un pueblo poetizante? No debemos censurarle que aquí en relación con Bécquer, adopte rotundamente la teoría romántica de los orígenes. Otro ensayo ulterior de Jiménez, "Poesía abierta", es mucho más instructivo para su poética y su relación con lo popular. Trataremos de ello en el capítulo sobre el neopopularismo.

UNAMUNO

Al contrario que en otros poetas de la generación innovadora, en la lírica de Miguel de Unamuno no se puede establecer ni una unidad temática ni un desarrollo coherente del estilo. Su participación en el desarrollo de los modos poéticos de expresión, es por eso también pequeña. Ya una influencia generacional estaba dificultada porque Unamuno era notablemente de más edad que los otros noventayochistas. Cuando publicó en 1907 sus primeras *Poesías*, tenía ya 43 años. La porción de su creación lírica más interesante para nuestro estudio, el *Cancionero* póstumo, no se publicó hasta 1953. Pero también humanamente tiene que haber

con relación a nuestra breve historia— de cultura refinada. No hay arte popular, sino imitación, tradición popular del arte".

[69] De "Estética y ética estética, 2 (1914-1924)", en *Pájinas escojidas*, *op. cit.*, pág. 148.

[70] "Dos aspectos de Bécquer", en *Revista de América* (Bogotá), número 17, mayo 1946; citamos según *Pájinas escojidas, op. cit.*, pág. 211.

sido Unamuno de tal condición que estaba mal dotado para el diálogo. No se podía esperar de este solitario una camaradería ni aunque fuera de tipo estético. Lo caprichoso de su poesía es un indicio de que frecuentemente Unamuno buscaba en la lírica liberarse de la obligación de escritor en prosa. Y así restos incompletos de su pensamiento eran fundidos en una forma casual. En este diario poético son innumerables los juegos de palabras, los juegos de tiempo, las especulaciones que emanan del azar verbal —paronomasias, rima, etimologías, antónimos, etc.—. Con frecuencia encontramos en este monólogo sin fin también imitaciones poéticas y comentarios que pueden ser interesantes. Pero un estilo típico inconfundible de Unamuno sólo muy imprecisamente se puede percibir. Si se le reconoce, es en sus temas, en su modo de criticar, en sus juicios, es decir, según criterios que no tienen que ver con lo lírico en sí. Estas circunstancias quieren explicar por qué concedemos tan poco espacio en el marco de una historia de los estilos al gran hombre e interesante espíritu.

Por lo que toca a la participación popularista en la creación poética de Unamuno, es enorme. Los cinco modos de aproximación a lo popular que hemos distinguido en Antonio Machado se pueden encontrar en aquél sin dificultad: romancero, empleo motivístico, imitación, realce del estilo popularista para manifestación personal, glosas sobre el pueblo de España, sobre escenas populares. Frecuentísimas son también en Unamuno las sentencias filosóficas en forma de copla. Por ejemplo:

N.º 722

¡Ay, cómo pesa el vacío,
razón de la sin razón;
te estás muriendo de frío
envuelto en luz, corazón! [71].

23-II-29

[71] *Cancionero, Diario poético*, edición y prólogo de F. de Onís, Buenos Aires, 1953, pág. 227.

Tales epigramas se pueden encontrar en gran cantidad en el *Cancionero*, por ejemplo, números 291, 294, 309, 420, 553, 735, 736, 773, 796, también del 798 al 857, 1016, 1197, 1199, 1203, 1434, 1462, 1484 y 1485, 1495, 1517, 1729, 1733. He aquí todavía un ejemplo de esta manera que puede considerarse como acertado realce de la copla anónima citada arriba, en la página 44.

N.º 529

Sólo sé que no sé nada;
los demás no saben más;
sólo sé que la jornada
va sin rumbo ni compás.
Sólo sé que nuestra herida,
que mata, es un no sé qué;
sólo sé que el alma henchida
vive no de agua, de sed.

2-XII-28

Como se ve, la forma fue perfeccionada, de una cuarteta asonantada a una doble redondilla casi enteramente rimada.

Sobre el romance dice una vez muy afirmativamente:

N.º 733

No romántica romanza,
tú, románico romance,
me sacarás de este trance
de combate y no de danza.
.....

Emplea el octosílabo duplicado y reconstruye también tipográficamente el primitivo verso de dieciséis sílabas. En el ejemplo que vamos a aducir choca además el empleo del artículo:

N.º 78

¡Ay sueños, los que se hundieron — derretidos en el alba!
¡Ay mundos, los sumergidos — en los abismos del alma!

¡Ay mares adormecidos — en el fondo de la charca!
¡Ay cielos, los estrellados, — de mis ojos en el arca!
¡Ay eternidad que huyes — en el momento que pasa!
¡Ay mi otra vida perdida, — la que más me hacía falta!

29-III-28

En los primeros meses de su Cancionero, entre el número 1 (1-III-28) y más o menos el 320 (6-VIII-28), esta forma estrófica, esta medida es muy corriente, las más veces para temas históricos, épicos, también para los meditativos y aun hímnicos. Aun en el número 611, comienza Unamuno:

Niño viejo, a mi juguete, — al romance castellano,
me di a sacarle las tripas — por mejor matar mis años.
— ...

Su entusiasmo por el Romancero como fenómeno histórico nacional lo confiesa repetidamente: números 200, 733, 808. Entre el número 1616 y el 1624 (año 1933) aumenta otra vez la forma de romance.

Unamuno denota una complacencia caprichosa en las formas literarias folklóricas. Frecuentemente coloca como lema sobre su verso una canción popular, una rima o una tonada infantil (números 49, 133, 216, 254, 288, 1021); o glosa una forma poética popular como la jota (382), entona la alabanza de los cantares (1311), del cante jondo (1417) —por lo demás con escaso entusiasmo—, comenta refranes (1199, 1728, 1729). Pero junto a semejante empleo motivístico de lo popular, encontramos también en el *Cancionero* imitaciones genuinas, es decir poesías tales que en sí podrían ser de origen anónimo: Una canción de siega (696), coplas (1440, 1450, 1634, 1635, 1725, 1726). En junio de 1929 y en la primavera de 1935 comprobamos fases verdaderamente popularistas. "Echa la copla, coplero..." (1144) pareció decirse a sí mismo Unamuno.

En cambio, la elevación a poesía lírico-íntima personal tiene lugar en Unamuno relativamente pocas veces. De todos modos, hay bellos ejemplos:

¿Qué es tu vida, alma mía?; ¿cuál tu pago?
¡Lluvia en el lago!
¿Qué es tu vida, alma mía, tu costumbre?
¡Viento en la cumbre!
¿Cómo tu vida, mi alma, se renueva?
¡Sombra en la cueva!
¡Lluvia en el lago!
¡Viento en la cumbre!
¡Sombra en la cueva!

Lágrimas es la lluvia desde el cielo,
y es el viento sollozo sin partida,
pesar la sombra sin ningún consuelo,
y lluvia y viento y sombra hacen la vida [72].

Se trata en esta poesía de llamativa estructura paralelística, de una sencilla variante del llamado ovillejo [73], forma estrófica bastante refinada que se encuentra por primera vez en Cervantes. Aquí vemos que Unamuno también ha perseguido el atractivo de la poesía tradicional con paralelismo y correlación. El ovillejo en sí ciertamente no puede ser mencionado como forma estrófica popular. Con más derecho se podría eso decir de la copla de pie quebrado tan famosa desde Jorge Manrique; Unamuno ha escrito algunas de sus poesías líricas, en este metro basado en una repetición rítmica (1610, 1625, especialmente 1743). Muy en general hay que conceder ciertamente que Unamuno logró arrancar tonos líricos íntimos —las veces que los alcanzó— no exclusivamente a los metros populares: hay toda una serie de estrofas líricas que están constituidas por endecasílabos (1061, 1114, 1357,

[72] Citado según Diego, *Poesía española*, págs. 75 y sig. El poema pertenece al *Romancero del destierro* (1928).
[73] Cf. Navarro, *Métrica*, págs. 530 y sig.

1505, 1681). Pero la veneración hacia poetas como Trueba (437: "surge, jilguero, tu canto — nata y flor de sencillez"), o Bécquer ("Te recitaba Bécquer..." ya en el libro *Teresa*; 441) y también Heine (96: "Heine de mis mocedades — donde aprendí mi alemán..."), es, junto con el citado entusiasmo por la sencillez de los cantares populares, un claro indicio de que Unamuno mismo —contra su predisposición hacia lo rudo— consideró el poetizar lírico-íntimo como una apetecida finalidad. La mayoría de las veces en las que alcanza ese tono, se trata de sencillas coplas o redondillas que, por lo demás, temáticamente suelen girar alrededor de España, de Castilla, y tienen muchas veces carácter de plegaria. Véanse los números 1023, 1133, 1149, 1401, 1413, 1444, 1732 de su *Cancionero*. Querríamos poner para terminar, como único ejemplo, esta doble redondilla:

N.º 1576

Ha pasado la mañana,
dejó el sol de sonreír;
se va perdiendo la gana,
mañana está por venir.

Fue sueño y no más la aurora
y sueño fue el despertar;
sueños el alma atesora,
mañana está por pasar.

22-X-31

En resumen; de la perspectiva popularista nos llaman la atención en la obra poética de Unamuno, dos particularidades: 1.ª que Unamuno junto a poesía elegíaca y retórica, junto a una dominante lírica filosófica ha escrito ya tempranamente, pero sobre todo al final, en el *Cancionero*, lírica cantable; unas veces sólo como divertimiento; pero otras con la más profunda seriedad. Y 2.ª que Unamuno también desde este punto de vista es un poeta tozudamente retardado. El espíritu de época de lo "moderno", la diso-

nante agudeza de oído para lo popular "surrealista" que traen consigo los años veinte, apenas le afectan.

Él es, con Antonio Machado y Jiménez, uno de los últimos que en España han escrito poesía popularista: aun a finales de 1936.

Hemos podido poner en este capítulo un ejemplo reciente de la fusión de lo popular y lo altamente artístico, una de las constantes histórico-culturales de España. Considerando la arraigada propensión idiomática hacia lo retórico, nunca está asegurada en este país la permanencia del estilo lírico-íntimo. Este estilo ha podido sobrevivir a un largo período de disfavor y desplazamiento, en cierto modo subterráneo —incluso en la poesía transmitida popularmente—, hasta que un romanticismo tardío y minoritario ha preparado su triunfal vuelta y rehabilitación. El descubrimiento de esta lírica intimista —junto al modernismo extranjero— ha dado a la poesía española el impulso definitivo para la gran época de florecimiento que podemos observar desde el principio del siglo. Estamos ante un curioso caso de sociología literaria. Para apreciarlo debidamente, para aludir a la función de lo popular nos parece adecuada la denominación que aquí hemos propuesto: popularismo lírico [74].

---

[74] Haremos aún algunas indicaciones bibliográficas. Ténganse en cuenta los trabajos del musicólogo Eduardo Martínez Torner, entre otros, *Temas folklóricos, Música y poesía*, Madrid, 1935; y en particular el tan útil *Indice de analogías entre la lírica española antigua y la moderna*, publicado primero por entregas en la revista *Symposium* (Syracuse, Nueva York), desde el núm. I, 1946; luego en libro: Publicaciones del Centro de Estudios Hispánicos, núm. III, vols. I-IV, en total, 196 páginas. Además el estudio de Arnold Hottinger, *Das volkstümliche Element in der modernen spanischen Lyrik*, Zürich, 1962.

VI

LAS CONSECUENCIAS DEL DOBLE IMPULSO

Para el gusto literario de la minoría artística de entonces, este doble movimiento renovador trajo consigo tres cosas: 1.ª la apertura del mundo intelectual español a las influencias europeas; 2.ª la ruptura con el pasado inmediato, y 3.ª la búsqueda de nuevos puntos de coincidencia en la profundidad del propio pasado. No puede pasar inadvertido que con los dos últimos puntos se colman dos aspiraciones antiguas y centrales del romanticismo europeo. Por eso choca en seguida, en el marco general europeo, qué diferentemente transcurre la sucesión de las corrientes literarias. Comparemos, por ejemplo, Francia con España: mientras entre Víctor Hugo y Zorrilla aún hay en cierto grado una correspondencia estética y cronológica, cambia ya la relación entre Nerval y Bécquer, y no ha habido ni hasta principios del siglo una correspondencia española de Baudelaire. En este movimiento —la primera reacción verdaderamente estética postromántica— no se sintió la necesidad de superar el Romanticismo. La espina que todos tenían clavada entonces era el prosaísmo realista y la persistente simpatía hacia lo retórico. No puede tratarse de "romanticismo desromantizado" en la España de principios de siglo, sino más bien de una tardía realización de exigencias románticas. Así puede,

por ejemplo, decir E. Allison Peers[1] de J. R. Jiménez que "es... romántico más verdadero y acabado que su gran precursor (Rubén Darío) o que la mayor parte de sus seguidores". El renacimiento literario de España después del cambio de siglo se sitúa dentro del círculo de Europa como un fenómeno singular. La consciencia de semejante peculiaridad artística va a llevar pronto a esa euforia nacional que ha reemplazado al sentimiento pesimista de decadencia de la generación del 98 y sin la que sería impensable la continuación de este primer impulso hasta hoy.

EL DESPERTAR INTELECTUAL

Sabido es que este movimiento ha afectado especialmente a dos géneros literarios: la lírica y el ensayo. El grupo del 98 con su gravitación espiritual y política hacia el problema de España, se ha servido sobre todo del ensayo para la exposición de sus ideas. Su influencia en lo referente a su concepción del mundo fue extraordinariamente grande sobre los contemporáneos más jóvenes. En cortos intervalos temporales van surgiendo gentes que desde jóvenes se encuentran con un clima europeizado y que en muchos casos han recibido su formación en el extranjero. El despertar cultural de España se ha realizado con sorprendente rapidez y ha dado testimonio de una vida intelectual cuya vivacidad y riqueza nadie hubiera soñado poco antes. Sólo entonces se otorgó en la sociedad española un lugar propio al intelectual como tipo social. Pues Ortega y Gasset (1883-1955) no es el único, aun cuando esto se pudiera creer fuera de España. En estrecha contemporaneidad con él están Eugenio d'Ors (1882-1954), Salvador de Madariaga (1886), Gregorio Marañón (1887-1960). El ensayo como forma literaria corresponde también perfectamente a los deseos

[1] E. Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*, Gredos, Madrid, 1967, vol. II, pág. 443.

de estos jóvenes intelectuales. El ensayo, mejor acogido que antes en revistas y periódicos diarios, es el principal medio de difusión y lleva por eso los nuevos conocimientos, el nuevo sentimiento de la vida, ante un público más amplio. El ensayismo ha alcanzado desde entonces un nivel con el que sólo puede compararse, de todos los géneros, el de la lírica.

Pero no sólo se buscó la expansión: también la profundidad. Más calladamente que los ensayistas que peleaban por el presente y el futuro de España, cumplían los investigadores su actividad iluminadora del pasado. La formación disciplinada que desde 1876 Francisco Giner de los Ríos y su Institución Libre de Enseñanza propugnaban, comenzó a dar frutos. En 1907 fue fundada la Junta para Ampliación de Estudios, en 1910 el Centro de Estudios Históricos[2]. Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) con su edición del *Cantar de Mío Cid* (publicada en 1908-1912) había ofrecido un paradigma altamente metódico a la filología española. Sobresaliente es la contribución a los estudios árabes y hebraicos: en seguimiento de Julián Ribera Tarragó (1858-1934) comenzó a trabajar Miguel Asín Palacios (1871-1944); siguieron José María Millás Vallicrosa (1897) y Emilio García Gómez (1905). Entre los filólogos de otra dirección hay que nombrar a Tomás Navarro (1884) que fundó la colección de Clásicos Castellanos y ha dedicado estudios sobresalientes tanto a la fonética como a la métrica; además Américo Castro (1885) que se señaló también como historiador y filósofo de la cultura; Claudio Sánchez Albornoz (1893), igualmente historiador, es otro discípulo de Menéndez Pidal. También la ciencia de la literatura experimenta fuerte impulso: Federico de Onís (1885-1966) es el diligente antólogo del modernismo y un experto crítico de la nueva literatura, editor de la *Revista Hispánica Moderna* en Nueva York. Antonio García Sola-

[2] Más pormenores sobre la esencia y significación de estos afanes culturales pueden leerse, por ejemplo, en Salvador de Madariaga, *España*, Londres, 1931, en el capítulo sobre la Educación.

linde (1892-1937) destacó como medievalista; José F. Montesinos (1897) escribe de sí mismo: "Castro me lanzó al estudio de Lope, y Lope era uno de los ídolos de mi generación, aunque apenas lo conocía. Lo conoció, en parte, gracias a mí —Dios me perdone la inmodestia" [3]. Y lo que hizo Montesinos por Lope de Vega para su generación, lo hizo Dámaso Alonso (1898) para la suya respecto de Góngora. Del doble papel de este filólogo y poeta hemos de tratar varias veces en el marco de las siguientes generaciones. Podemos decir que la generación entera de eruditos marchó a América; también el historiador de la literatura Ángel del Río (1900-1962). Y aún queda incompleta la relación. Se la hemos ofrecido al lector porque muestra la multiplicidad en que se manifestó el despertar de España. Pero también porque la luz que todos esos investigadores proyectaron sobre la oscuridad del pasado español influyó decisivamente sobre la conciencia de los jóvenes. También para la ciencia extranjera ha resultado muy atractivo y valioso ese trabajo investigador de los españoles. Las ciencias del espíritu sobrepasaron en pocos decenios los valores recibidos del siglo pasado y de la monumental obra de su fundador en España, Menéndez Pelayo (1856-1912). Entre otras cosas se descubrió entonces de nuevo el Siglo de Oro como un gran florecimiento también de la lírica; se estudió la poesía tradicional y se apreció su insustituible peculiaridad.

Torrente Ballester ve significativamente en este eco a la llamada de los del 98, una "respuesta a Europa" [4]. Con ello se da a entender también que se bosqueja la continuidad de un diálogo. La actividad intelectual y la vida cultural desempeñan en adelante un puesto totalmente diferente al de antes. Cada vez se hacen más perceptibles los síntomas de un renacimiento in-

[3] José F. Montesinos, *Estudios y ensayos de literatura española*, edición, prólogo y bibliografía de Joseph W. Silverman, México, 1959. Pasaje de la "Carta-prólogo", pág. 6.

[4] Torrente, *Panorama*, pág. 235.

telectual y artístico. También aquí en las revistas se puede percibir el signo de los tiempos. En 1915 aparece la primera revista literaria de Ortega: *España*. El nacimiento de una filología rigurosamente científica se comprueba por la fundación de la *Revista de Filología Española* en 1914 y del *Boletín de la Real Academia Española*, en el mismo año. Interesante bibliográficamente fue la *Revista de libros* (Madrid, 1913-1920), y para el Siglo de Oro el *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, fundado en 1919, en Santander.

En esos años del cambio se creó una institución que contribuyó decisivamente a formar la siguiente generación de poetas; por eso trataremos de ella algo más detenidamente: en 1910, por iniciativa de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas y de sus fundadores Ramón y Cajal y Menéndez Pidal, se fundó la Residencia de Estudiantes. Fue ésta algo más que un hogar estudiantil; fue lugar de reunión de una minoría selecta de España y Europa, campo de encuentros fructíferos en que se complementaban las distintas especialidades, refugio de la educación comprometida con el ideal liberal de la formación general y con la fe en los valores de la personalidad individual. Con este fin, se cultivaron especialmente las musas. Alberto Jiménez Fraud, subdirector de largos años, escribió unas líneas conmemorativas con motivo de los 50 años de la fundación [5]. Ahí figuran las siguientes palabras que tras la primera guerra mundial, en el "oasis de paz" de España, se difundieron como llamamiento en una circular:

> La Residencia cree, como se cree en la vida misma, en una futura misión espiritual de España, y aspira a cultivar en su seno, por mutua exaltación, las virtudes individuales y cívicas necesarias para cumplir dignamente los destinos históricos de la raza. La visión de

[5] *Cincuentenario de la Residencia de Estudiantes, 1910-1960*, Oxford, 1960. Como la impresión se hizo en Valencia, la censura española efectuó algunas modificaciones y supresiones. Citamos de las págs. 12 y sig.

los dolores de nuestra patria creó una generación pesimista que, aunque vivió entre negaciones y escepticismos, tuvo el valor de denunciar todas las falsas actividades que dirigían la vida española. Esa misma generación continúa ahora su varonil ejercicio, levantándose —enérgica y unida— en un impulso de fe, que la llevará a recobrar lo perdido, a costa de cualquier esfuerzo. En la vanguardia de este grupo, creyente y luchador, queremos ocupar un puesto, nosotros que hemos nacido lo bastante tarde para tener la fortuna de crecer en una sana atmósfera de esperanza, que dejará en el fondo de nuestro espíritu como una fuente de vigor perenne.

La Residencia quiere ser el hogar espiritual donde se fragüe y depure, en corazones jóvenes, el sentimiento profundo de amor a la España que se está haciendo, a la que dentro de poco tendremos que hacer con nuestras manos. Este sentimiento será, a su vez, el propulsor más fuerte de nuestra múltiple actividad cotidiana; porque sólo responderemos seriamente a sus exigencias, elevando hasta el más alto grado posible nuestro perfeccionamiento y desarrollo individual.

No cayó en el vacío el pathos de este llamamiento, y lo hemos citado porque ahí se expresa como proféticamente la disposición anímica unitaria con que se pusieron a laborar los poetas de los inmediatos años veinte. Lo que fundaron hombres sobresalientes como Giner, Simarro, Cajal, había de encontrar el apoyo de otra minoría solvente. También las ciencias naturales fueron cultivadas en la Residencia: como conferenciantes extranjeros vinieron invitados Madame Curie, Eddington, Einstein, Broglie. Pero junto a éstos se pudo escuchar también a eminentes filósofos y poetas: Claudel, Chesterton, Jacob, Bergson, Keyserling, Morente, Ortega, Cossío, d'Ors, también Menéndez Pidal y Corominas; además economistas como Cambó, Keynes, Sforza; arquitectos como Gropius, Le Corbusier, Lutyens y Mendelsohn; músicos como Esplá, Falla, Landowska, Milhaud, Pittaluga, Poulenc, Ravel, Strawinsky, Torner, y muchos otros. De los poetas que nos interesan, la mayoría estuvo en fructífero contacto con este "hogar de la inteligencia": Unamuno, Antonio y Manuel

Machado, dieron allí conferencias; Juan Ramón Jiménez vivió allí entre 1912-1916; Moreno Villa durante veinte años; y Guillén, Lorca, Alberti y Emilio Prados algún tiempo. Valéry ha podido hablar de los "Poetas de la Residencia". De las valiosas publicaciones de que se encargó la Residencia citemos aquí sólo la primera edición de las *Poesías Completas* de Antonio Machado (1917). Con esta ojeada llegamos ya a la generación siguiente. También Gabriel Celaya, que no había de señalarse hasta después de la guerra civil, pertenece aún a los huéspedes de la Residencia de 1927 a 1935.

Tras estas enumeraciones puede uno hacerse una idea aproximada de lo que esa Institución ha aportado a la cultura de España con la formación de una selecta minoría, entre las dos guerras mundiales. Pensadores, ensayistas y novelistas son las figuras sobresalientes de este interregno. Tampoco debe olvidarse que las otras artes tomaron igualmente parte en este impulso cultural. Hacia 1908 están los principios del cubismo, en el que participaron decisivamente los españoles Juan Gris y Pablo Picasso. En el campo de la música, ya antes del cambio de siglo Isaac Albéniz (1860-1909) había establecido más allá de las fronteras nacionales una colaboración artística con los impresionistas franceses. Manuel de Falla (1873-1946) crea partiendo con entera conciencia de la tradición popular y en estrecha colaboración con los literatos. En resumen: por todas partes atenta vigilia y renovación activa.

LA SUPERACIÓN DEL MODERNISMO

Se puede interpretar la actitud estilística de esta segunda oleada frente al fin de siglo, como indicio del cambio que se avecina en el terreno literario; puesto que ahora se trataba de superar la revolución modernista, significativamente sólo en este intermedio llega al colmo el áspero y polémico repudio de los escritores de la Restauración —Campoamor, Echegaray y Núñez de Arce. E

que se ha visto que salvo Pío Baroja, los noventayochistas, a pesar de su necesidad de renovación, se habían comportado frente a estos antepasados de un modo absolutamente reverente [6]. Sólo ahora en los ensayos irónicos de Ortega, d'Ors y Gómez de la Serna se ejecutó la ruptura. Pero esta actitud de aversión frente al pasado fue al mismo tiempo complementada con el patente volcarse hacia el porvenir.

¿Y qué ocurrió en la lírica? En este intermedio la lírica estaba aparentemente del todo bajo el signo del modernismo. En 1910 se han publicado *Poesías completas* de Rueda, en 1912 un tomo de *Poesías escogidas*. Villaespesa sacó entre 1910 y 1920 más o menos un tomo de poesías al año. La *Obra poética* de Rubén Darío se editó en Madrid, en cuatro tomos, el año de su muerte (1916). La idea que de lo poético acostumbra a hacerse el gran público, estaba ahora acuñada completamente sobre este estilo. Para los poetas jóvenes que por conocimiento de la literatura extranjera o por propia intuición, imaginaban una renovación más fundamental, la moda y la popularidad del modernismo significaban un nuevo momento de inercia latente, que había que superar. Ortega fue en esto también muy clarividente. En uno de sus primeros artículos —*Poesía nueva, poesía vieja* (1906)— censura acremente lo inadecuado de la temática modernista ante la crisis histórica de España [7]. Seis años después saluda en Machado "el comienzo de una novísima poesía" y piensa con ello en la "lírica emocional y por lo tanto íntima" que hemos descrito como popularismo [8].

Los críticos pueden, sí, matar un estilo viejo; distinguir y valorar estilos vivientes; mas para crear un nuevo estilo son necesarios los poetas. En principio, también los verdaderos moder-

6 Cf. Rafael Ferreres, "Sobre la generación poética de 1927", en *Los límites del modernismo y del 98*, Madrid, 1964, págs. 139-149.

7 José Ortega y Gasset, *Obras completas*, I, Madrid, 1946, págs. 48-53.

8 *Ibidem*, págs. 563-567.

nistas hubieran podido elevarse sobre su propio nivel y abrir nuevos caminos. Su propio éxito fue quizá en esto para ellos el mayor obstáculo. Sólo Darío, como vimos, ha experimentado en sus últimos años un cambio. ¿Qué había que esperar de los otros? De los epígonos del modernismo en España, nada. Unamuno, con su búsqueda de una expresión lírica propia, ocupado con sus monólogos religiosos y metafísicos, de ningún modo aspiraba a una renovación referente a las formas. Manuel Machado con su permanente eclecticismo, ha encontrado jugando algo nuevo, por ejemplo, la fusión del cantar popular andaluz con la canción decadente de París. En él suenan notas que hasta entonces habían sido negadas a la lengua española. Sin embargo, lo esporádico de su poesía, su ardor de creación, una y otra vez relajado por la duda, no ha permitido que eso llegara a la formación de un verdadero estilo. Antonio Machado tuvo que tener muy puntual noticia de lo nuevo que se daba en el lenguaje poético de Europa. Pero ya hemos expuesto cuánto desconfiaba incluso de las zampoñas modernistas este lírico enteramente introspectivo, y procedía como restaurador, y se volvía a escuchar a Bécquer y a Rosalía. Él tenía que convertirse en algo muy distinto de un precursor de los "modernos" en España, concretamente en su más agudo crítico. Pero de esto, más adelante.

JIMÉNEZ DA UN EJEMPLO

El importante y difícil papel de renovador le fue asignado a Juan Ramón Jiménez. Una ojeada al ritmo de sus publicaciones poéticas resulta instructiva. Bien dotado de todas las buenas cualidades andaluzas —se dan también, como es sabido, las malas— encuentra diversos caminos para la expresión de un ideal permanentemente en depuración. Ya hemos descrito sus comienzos en el modernismo, sus vueltas hacia Bécquer y el popularismo. Pero la superación de cada estilo es llevada a cabo siempre manteniendo

ciertos rasgos del mismo. En cierto sentido, él ha permanecido toda su vida —como hemos dicho— modernista. Durante su larga existencia, ha sostenido la exigencia total de la poesía a su vida. Se dan pocos ejemplos de una vida tan del todo literaria. En vista de su lucha a menudo dolorosa por la forma, su vacilación en el umbral de la perfección, su autocrítica destructora, en una palabra: al lado de su concepción exigente, sin claudicación, de la obra de arte, todos los literatos de España, modernistas y premodernistas, se nos aparecen como unos aficionados. Semejante entrega a la poesía tiene que haber sido para sus contemporáneos, sobre todo para la generación adolescente, un maravilloso ejemplo. Sólo más tarde, al comienzo de los años treinta, se fue haciendo su vida cada vez menos visible, su íntimo y torturador anhelo de depuración francamente absurdo, su trato con los contemporáneos cada vez más difícil. Pero en este importante decenio de transición Jiménez era aún sociable, participaba en los acontecimientos literarios, permaneció comunicativo, complaciente y optimista. Puede afirmarse con razón que el cambio de estilo definitivo en el terreno de la lírica lo había introducido y presentado él ya antes de comenzar los años veinte. Su presencia durante muchos años en la Residencia, aquel semillero de una gran nueva generación, tiene a este propósito una alta significación.

¿Cuál era, pues, el ejemplo poético que Jiménez tenía que dar en aquellos años de Madrid? En una historia de los estilos, se puede hablar de una fusión única de elementos modernistas y populares en un inconfundible estilo individual. Cierto que la incompatibilidad de dos direcciones estilísticas tan diversas parece vedar tal solución. De hecho ésta sólo fue posible merced a muy decididas reducciones en cada uno de los dos componentes. Examinemos un ejemplo.

MAÑANA DE LA CRUZ

Dios está azul. La flauta y el tambor
anuncian ya la cruz de primavera.

¡Vivan las rosas, las rosas del amor,
entre el verdor con sol de la pradera!

Vámonos al campo por romero;
vámonos, vámonos
por romero y por amor...

Le pregunté: "¿Me dejas que te quiera?"
Me respondió, radiante de pasión:
"Cuando florezca la cruz de primavera,
yo te querré con todo el corazón".

Vámonos al campo por romero;
vámonos, vámonos
por romero y por amor...

"Ya floreció la cruz de primavera.
¡Amor, la cruz, amor, ya floreció!"
Me respondió: "¿Tú quieres que te quiera?"
¡Y la mañana de luz me traspasó!

Vámonos al campo por romero;
vámonos, vámonos
por romero y por amor...

Alegran flauta y tambor nuestra bandera.
La mariposa está aquí con la ilusión...
¡Mi novia es la virjen de la era
y va a quererme con todo el corazón! [9].

La plenitud plástica y sonora, el ritmo destacado de los primeros versos denuncian inmediatamente el influjo modernista. Se anuncia en alto la alegría. Los versos pares y los impares cruzan

[9] La primera versión figura en *Baladas de primavera*, cf. *Primeros libros de poesía*, Madrid, 1959, págs. 739 y sig., como "Balada de la mañana de la cruz". En la *Segunda antología poética* (1898-1918), Madrid ([1]1922), [2]1956, página 62, trae Jiménez el poema con un texto bastante variado bajo el título "Mañana de la Cruz". En esta forma —que también copiamos nosotros— está el poema aún en la *Tercera antología poética* (1898 a 1953), Madrid, 1957, pág. 125. En el tomo *Canción*, Madrid ([1]1936), [2]1961, pág. 70, figura una tercera versión con el título "Mañana de la luz".

sus rimas, en las que se mantienen a lo largo de todas las estrofas la rima aguda en *-ó* y la llana en *-era*. Las palabras que riman no son ciertamente muy rebuscadas, incluso se repiten. Hay además cierta sucesión extraña de las vocales acentuadas. Junto a esos efectos musicales destaca, sobre todo, el ritmo, sometido a una constante variación. Alternan en las estrofas endecasílabos con dodecasílabos, mientras el estribillo contiene un decasílabo, un hexasílabo y un octosílabo. Las estrofas despiertan, a través de su ritmo, una creciente expectación, pero el estribillo siempre la interrumpe, de modo que se origina la sensación de un comienzo siempre nuevo, de un incansable empezar. Frente a estas características modernistas se distinguen otras que podemos caracterizar de popularistas. Ante todo el estribillo, lo corto de las estrofas, la estructura de un canto alternado entre el solista y el coro. Luego también el discurso directo en pregunta y respuesta, la alusión a una fiesta campestre [10] con flauta y tambor, la referencia a la era. Totalmente popularista es, en fin, el tratamiento del tema de amor, de un modo simbólicamente encubierto.

Este simbolismo encubridor muestra ya cómo Jiménez en su búsqueda estilística se adelanta tanteando y adivina lo que más tarde se le hará enteramente consciente: en el cantar popular de España laten sorprendentes rasgos "surrealistas". Símbolos encubridores son en este poema el florecer de la cruz de primavera, la transverberante luz para la experiencia amorosa, la presencia de la mariposa, y una y otra vez las plantas. Aquí juega el romero el mismo papel que en Lope de Vega el trébol: "Trébole, ¡ay Jesús, qué olor!".

Son interesantes para nuestro objeto las variantes que existen entre las diversas redacciones de este poema. Arriba hemos transcrito la segunda versión. Comparemos las de la estrofa final según rezaban en distintas fechas.

[10] La fiesta a que se alude, "de la invención de la Cruz", se llama la Cruz de Mayo, y se celebra en Andalucía el 3 de mayo.

1. En las *Baladas de Primavera* (1907):

...
Flauta y tambor sollozarán de amores,
la mariposa vendrá con su ilusión...,
¡ella será la virgen de las flores
y me querrá con todo el corazón!

2. En la *Segunda Antolojía Poética* (1898-1918):

Alegran flauta y tambor nuestra bandera.
La mariposa está aquí con la ilusión...
¡Mi novia es la virjen de la era
y va a quererme con todo el corazón!

3. En el libro *Canción* (1936):

Alegran flauta y tambor nuestra bandera.
La mariposa está aquí con la ilusión.
Mi novia es la rosa verdadera
¡y va a quererme con todo el corazón!

En la versión más primitiva aún hay mucho sentimentalismo modernista. Los tiempos verbales denuncian en todo el poema una proyección hacia el futuro, hacia la hipótesis. "Y la mañana se llenará de luz", reza ahí la noticia de un vislumbrado cumplimiento de amor (verso 18). La segunda versión es la más fuertemente popularista. La fiesta popular en la era, el traslado del acontecer y el diálogo al pasado, como si fuera una vivencia del poeta, crean una cercanía mucho mayor a la realidad. El verso que expresa la dicha del amor correspondido reza esta vez: "¡Y la mañana de luz me traspasó!" (verso 18). De la segunda a la tercera versión, el poema ha experimentado un cambio que ya nos lleva más allá de la fase de estilo popularista y fuera del marco temporal de este capítulo. En gracia al interés de esta comparación se nos sabrá perdonar el anacronismo. Como se ve en la estrofa final de la tercera versión, ha vuelto a desaparecer la era como

escenario. La novia está designada ahora con un símbolo muy usado por Jiménez: por la rosa. Con la desaparición de *virjen* ha desaparecido también gran parte de la sustancia popular del poema. El punto culminante del suceder está aquí expresado de la misma manera que en la segunda versión. Pero la muy abstracta metáfora "la mañana de luz me traspasó" se extiende en esta tercera redacción a todo el poema. Ya el título dice: "Mañana de la luz", y en todas las partes el objeto "cruz" ha sido sustituido por la idea "luz". Donde "cruz de primavera" hacía pensar en una constelación celeste, integrando así todo el suceso en el ciclo de las estaciones y de la naturaleza, se encuentra ahora poesía casi "hermética" y enigmática para un entendimiento sencillo:

10 Cuando *florezca la luz* de primavera,
voy a quererte con todo el corazón.

Y donde el estilo popularista de la versión segunda plasma al tipo humano en una situación estereotipada, aparece aquí la interlocutora del coloquio amoroso dibujada con tales matices, que le hacen casi perder su carácter anónimo. Mientras en la segunda estrofa se decía de ella:

9 Me respondió, radiante de pasión:

tenemos ahora

Me respondió *bromeando su* pasión:

Análogas son las variantes en los lugares paralelos de la tercera estrofa; en la segunda versión, la de arriba:

17 Me respondió: "¿Tú quieres que te quiera?"

Ahora dice:

Me dijo *seria:* "¿Tú quieres que te quiera?"

La amada cela al principio su pasión bajo la broma. Pero luego su seriedad presta a la nueva pregunta el valor de una declaración. Obsérvese: la poesía antes claramente popularista ha experimentado un proceso de refinamiento psicológico, de abstracción, también de desobjetivación, de acuerdo con la creciente intelectualización del poeta, que vamos a describir luego en el capítulo sobre la poesía pura. A lo largo de todo el tiempo de los años diez, Jiménez ha estado experimentando incansablemente en busca de una mayor "desnudez", y para ello ha intentado combinar toda clase de estilos. Por primera vez en *Estío* (1915), y particularmente luego, en el *Diario de un poeta reciéncasado* (1916), expone los frutos de una depuración difícil, escribe poemas en un estilo nuevo, más "moderno". Su prólogo a este libro contiene importantes declaraciones: "Ni más nuevo al ir ni más lejos: más hondo. Nunca más diferente; más alto siempre. La depuración constante de lo mismo..." [11].

Así fue superado el modernismo. Como puede advertirse, el ejemplo de Jiménez no contribuyó a la formación de un estilo que sirviera de modelo a la nueva generación, sino que presentó un extraordinario y alto ethos artístico. Frente a éste, el modernismo, estancado en la rutina, dejó de ser invulnerable y no tardó en perder, por tanto, bien pronto entre la juventud española todo su prestigio. Al contrario, el popularismo no sólo se había de mostrar más firme, sino que —en lugar de ser superado— fue integrándose en la dialéctica de la "modernización", contribuyendo esencialmente a la continuidad, sin ruptura aparente, del desarrollo estilístico en la España del siglo XX.

---

[11] Cf. *Libros de poesía*, Madrid, 1957, pág. 215.

VII

LA EUFORIA DE LOS AÑOS VEINTE

EL SEGUNDO IMPULSO

Se disculpará este título algo tosco en cuanto se haya visto con más detalle la cohesión, el sincronismo, la intensidad y la fuerza de esta segunda fase de la lírica española de nuestro siglo. Se impone con tal evidencia la necesidad de reconocerla y describirla como fenómeno unitario, que ningún crítico pudo evitarlo; es una generación en el más estricto sentido literario y eso casi según los criterios establecidos por Petersen [1]: paralelismo temporal, línea educativa semejante, contacto personal, acontecimiento central o experiencia fundamental común, acuñación de una conducta lingüística convergente, todo ello se da en gran medida en este grupo de líricos. Sólo dos de las condiciones de Petersen quedan sin cumplirse: el letargo en la generación anterior, y la figura capitaneadora indiscutible. Ya vimos que uno de los pertenecientes

[1] Cf. J. Petersen, *Philosophie der Literaturwissenschaft,* Berlín, 1930. La concepción ahí expuesta de la idea de generación literaria ha sido muy tenida en cuenta en el mundo hispánico desde que el libro fue traducido bajo el título *Filosofía de la ciencia literaria,* en el Fondo de Cultura Económica, México, 1946. Cf. también G. Díaz-Plaja, *Modernismo frente a Noventa y Ocho,* Madrid, 1951, pág. 70.

a dicha generación, J. R. Jiménez, pudo superar el modernismo. Más aún: él mismo, también Antonio Machado y Unamuno, esto es, el núcleo central de los antecesores inmediatos, han enriquecido esencialmente su obra en el tercero y cuarto decenios de este siglo y han cambiado también, como hemos de ver.

LA DENOMINACIÓN

A esta segunda oleada poética se le han dado ya diversos nombres. El más famoso cronista es ciertamente Dámaso Alonso, quien, como perteneciente a este grupo, es él mismo actor, pero como crítico es al mismo tiempo un consumado observador. Su inestimable testimonio lo tenemos desde 1948 bajo el título de *Una generación poética (1920-1936)* [2]. Las fechas están ahí en lugar de un nombre. La fecha central de la conmemoración gongorina ha servido para muchos como denominación simbólica: generación de 1927, o generación del centenario de Góngora. Para otros cuenta el término medio de aquella década rica en acontecimientos: generación de 1925. También la situación política se aduce para la denominación: generación de la Dictadura, con referencia al mandato de Primo de Rivera (1923-1930) [3]. Torrente Ballester designa el grupo según otro año de referencia, 1923 [4], y, en sentido genealógico, también como "Los nietos del 98" [5]. Los padres de estos nietos habían de buscarse según esto entre los contemporáneos de Ortega, entre aquellos que, a poca distancia de los del 98, habían encontrado por primera vez una "respuesta a Europa". Desde 1923 apareció la *Revista de Occidente*, de Ortega, por la que también ha sido apellidada la generación. Además se ha

2 En *Contemporáneos*, págs. 167-192.
3 Cf. *Diccionario*, s. v. *Poetas españoles actuales*.
4 Torrente, *Panorama*, pág. 446.
5 *Ibidem*, pág. 286.

intentado una determinación artística siguiendo la fórmula de Ortega: generación del arte deshumanizado. Deberá uno fiarse mucho más de una delimitación temporal aproximada y seguir a Dámaso Alonso, que no hablar con Eugenio d'Ors, en total generalización, de arte de entreguerras. Cortante pero inteligentemente simplificador se atiene Pedro Salinas a un claro número ordinal: "esta segunda fase de las letras del siglo XX" [6]. Nosotros vamos a servirnos aquí de una expresión sencilla y no pedantesca, y hablaremos de generación de los años veinte.

ANTOLOGÍAS

El repaso a la múltiple intitulación no debe hacernos olvidar que aquí todos los críticos interesados trataban de nombrar una sola y misma cosa: una ola poética de impulso y densidad sin precedentes. Lo mismo que Dámaso Alonso se ha hecho su historiador, otro miembro del grupo, Gerardo Diego, le ha proporcionado un panorama: su antología [7], del año 1934, ha hecho posible por primera vez que un amplio público percibiera el alto vuelo poético de España en los tres primeros decenios. Quiso la casualidad que en el mismo año otro libro abarcara documen-

---

6 Pedro Salinas, "La literatura española moderna"; escrito en 1943, publicado en *Ensayos*, pág. 303.

7 *Poesía española, Antología (Contemporáneos)*, Editorial Signo, Madrid. La primera edición, del año 1932, abarcaba los años 1915-1931, y se agotó pronto. La famosa segunda edición de este libro (también en poco tiempo inencontrable) es al mismo tiempo una ampliación: abarca ahora los años desde Rubén Darío hasta 1934. La añadidura de una poética en lo posible original de cada autor, así como las breves biografías y las bibliografías, hacen de este libro una fuente de primer orden para el estudio de la lírica contemporánea española. Gerardo Diego ha hecho ahora editar de nuevo esta antología: *Poesía española contemporánea*, Editorial Taurus, Colección "Sillar", Madrid, 1959 (^{2}1962, ^{3}1966); nosotros citamos casi siempre por la edición de 1934.

talmente la empresa lírica de la hispanidad: la *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1882-1932)[8], de Federico de Onís; el autor recogió ahí precioso material y lo ordenó de forma que sobresale convincentemente la originalidad del modernismo y la unidad cultural del mundo hispánico que en este movimiento se reencuentra una vez más. Podemos decir que 1934 fue el año de las antologías.

LA UNIDAD DE AMBIENTE

Antes de pasar a la descripción de este siglo de oro será oportuno en primer lugar conservar distancia. Sólo así se podrá reconocer su impresionante homogeneidad. Ciertamente no vamos a tratar de rastrear causalidades para un fenómeno literario de este tipo. Por la exposición de las circunstancias que lo condicionan se conseguirá mucho más pronto resolver el enigma de tal marea artística.

Así hay que mencionar como factor muy significativo el ambiente en que esta generación ha crecido y ha llegado a su propio ser: entusiasmo, exaltación, más todavía: irreflexión en todas partes, y en todos el sentimiento de felicidad de la autoaprobación, de la armonía colectiva. Dámaso Alonso habla de "entusiasmo justiciero" [9] en relación con la rehabilitación de Góngora. Rafael Alberti recuerda aún veinte años más tarde la sugestiva época en que él en la Residencia de Estudiantes —ya hemos hablado de ella— había hallado un lugar de encuentros de la vanguardia artística, donde se daban cita Lorca, Manuel de Falla, Salvador Dalí, Luis Buñuel. En los más altos tonos habla de aquella "época de

[8] Esta voluminosa Suma poética de 1212 páginas se editó como número X de las "Publicaciones de la 'Revista de Filología Española' ", en Madrid, 1934. Es una de las muestras del trabajo fecundo que se realizaba en el Centro de Estudios Históricos. Hay reimpresión de Nueva York 1961.

[9] *Loc. cit.*, pág. 249.

entusiasmo, de apasionada reafirmación nacional de nuestra poesía, de recuperación, de entronque con su viejo y puro árbol sonoro" [10]. El director de la revista *Mediodía*, Eduardo Llosent y Marañón, escribe en el artículo del primer número: "una nueva conjunción de fervores y entusiasmos... una sola norma: *depuración*... un lema señero de nuestros entusiasmos: 'más obran quintas esencias que fárragos'" [11]. Poco después, en la nueva época de la revista el nuevo redactor-jefe, Joaquín Romero Murube, en una mirada retrospectiva habla de un "surgimiento de entusiasmos" [12].

En las escuelas donde la nueva generación se forma, alienta entonces el espíritu liberal del gran reformador Giner de los Ríos. La presencia de los hombres que habían aceptado el desafío del año 1898, obra sensiblemente sobre la juventud: Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) es el gran novelista y literato, José Ortega y Gasset (1883-1955) el gran ensayista y filósofo, Juan Ramón Jiménez (1881-1958) el gran poeta lírico. Y todos estos innovadores permanecen abiertos y favorables a toda novedad y toda búsqueda. Las charlas en los cafés de literatos, en las tertulias, siempre tan interesantes para el clima cultural, eran vivas y audaces, y alcanzaban muchas veces la altura de la más ambiciosa crítica literaria... no escrita, conforme a la tradición oral de España. "Pombo era un rincón de café sin teoría, pero con fe, con persistencia, sitio para el cambio de impresiones", escribe Gómez de la Serna en su *Pombo* [13]. La consciencia de que artistas españoles como Manuel de Falla, Pablo Picasso, Juan Gris, Joan Miró estaban no sólo a la altura de Europa, sino en primerísima fila, acabó de crear aquella euforia nacional entre los jóvenes intelectuales. La situación política no era desfavorable: la suave dicta-

10 Rafael Alberti, *Imagen primera de...*, Buenos Aires, 1945.

11 *Mediodía* (Sevilla), año I, núm. 1, junio de 1926, pág. 2.

12 *Mediodía* (Sevilla), núm. IX, enero de 1928, pág. 16.

13 Ramón Gómez de la Serna, *Pombo*, Biografía del célebre café y de otros cafés famosos, Madrid, 1918.

dura de Primo de Rivera comportó un sentimiento de relativa seguridad y con ello de prosperidad económica.

En este clima eufórico se suceden entonces los "ismos", experimentos atrevidos y ganosos de originalidad. La palabra de moda es "*aséptico*". El intelecto lo rige todo, el sentimiento nada. El nuevo arte quiere ser minoritario; las revistas influyentes también lo son: *España, El Sol, Indice, Revista de Occidente* [14]. Automovilismo, aviación, cinematografía, jazz, psicoanálisis y deporte son objeto de irreflexiva afición. No menos presentes están la frivolidad y la despreocupación. Pero los "roaring twenties" pasan aquí bajo constante control de su majestad el espíritu; con él están finalmente comprometidos los mejor dotados. Lo que éstos reciben es "un frío legado, una especie de laboratorio técnico" [15]. Digamos por anticipado que de tal confusión no podía entre tanto salir una poética común. Pero en común se odiaba toda rutina, toda incomprensión o intransigencia. La más alta meta de la ambición artística residía en la mayor distancia posible entre realidad y poesía. Todo ocurrió sin dificultad, optimistamente, sin decadencia. Los españoles encontraron fácil dar signos positivos al "funambulismo internazionale" como lo llama Di Pinto [16]. La convicción común, favorecida por las circunstancias de la época, les confirió la fuerza para forjar alegres y gozosos una rica actualidad.

LOS POETAS

El grupo de poetas a quienes al comienzo de los años veinte cogió este clima en el entusiasmo juvenil, era, ante todo, una

---

[14] Véase el apartado "La resonancia", donde tratamos con más pormenor de las revistas.

[15] Dámaso Alonso, *loc. cit.*, pág. 179.

[16] Mario di Pinto, "Premesse culturali della poesia spagnola contemporanea", en *Filologia Romanza* (Torino), 1954, págs. 61-90, especialmente página 61.

comunidad de coetáneos. He aquí los años de nacimiento: Pedro Salinas, 1892; Jorge Guillén, 1893; Gerardo Diego, 1896; Dámaso Alonso, Federico García Lorca y Vicente Aleixandre, los tres del significativo año 1898; Rafael Alberti y Luis Cernuda, de 1902. Esta dilatación a lo largo del espacio de diez años, no es de gran importancia en consideración a su distinta procedencia y disposición. Más decisivo es que el sentimiento de una vocación común les dio conciencia de su contemporaneidad. Esta generación no creció en la ociosidad como una juventud dorada sino en su mayoría en un trabajo disciplinado de educación. Incluso pudo ser llamada más tarde, algo irónicamente, la generación de los profesores. "Poetas universitarios" los llama Gómez de Baquero ("Andrenio") en su libro *Pen Club* [17]. En efecto se dedicaron después a la enseñanza en Institutos o Universidades Salinas, Guillén, Diego, Dámaso Alonso y también Cernuda. El mismo Lorca, el temperamento más artístico de entre todos ellos, da a conocer a Guillén, en una carta de 1926, su decisión de preparar la carrera universitaria y pide consejo a su amigo: "¿Qué crees tú que debo hacer para empezar seriamente mi preparación de profesor... ¡sí!, profesor de poesía?" [18]. El entusiasmo de ellos no ocultaba, pues, alegría desbordante o frívola, sino que intentaban contribuir activamente a la renovación de la cultura española. Ninguno de ellos adoptó, ni siquiera pasajeramente, como estilo de vida lo decadente de una bohemia. Su formación europea la obtuvieron no sólo a través de sus grandes maestros: algunos de ellos mismos estuvieron fuera de España en años ricos en acontecimientos. Salinas en París hasta 1920, y lo mismo Guillén de 1916 a 1923; Dámaso Alonso estuvo en Inglaterra y Alemania; Gerardo Diego en Francia. Y finalmente unió a la mayoría de estos compañeros de generación una estrecha amistad.

---

17 Madrid, 1929, pág. 247.

18 Cf. F. García Lorca, *Obras completas*, Madrid, ⁴1960, págs. LXV y sig.

Tú y yo ¡somos poetas!
¡poetas!
para alegría nuestra
(poetas viejísimos)
1926

Este final de una carta de Lorca a Guillén [19] podría servir de divisa a toda la generación.

BAJO EL SIGNO DE LA POESÍA

Del mismo modo caracterizaban la atmósfera el entusiasmo, la exaltación, el afán creador y el sentimiento de comunidad. Los poetas líricos tenían para ello mayor fundamento que los demás. Por distintos caminos había sido preparada desde el comienzo del siglo la incontestable certidumbre de que en España había gran poesía. La ignorancia y el mal gusto de la época naturalista —así se sentía ahora— fueron definitivamente vencidos. La ofensiva vino por tres lados: la investigación del Siglo de Oro puso al descubierto un sepultado tesoro de la más bella lírica; después se reconocieron los "suspirillos germánicos" de Bécquer y Rosalía de Castro, como dechado de una rara y preciosa "lírica intimista"; finalmente, esa misma purificación del gusto produjo un nuevo sentido para la poesía tradicional, cuya inmensa riqueza ya habían empezado a recoger los románticos con su sentido de lo popular, pero que ahora había de ostentar estilísticamente una actualidad en otro tiempo insospechable. De esto trataremos luego por separado con más pormenor. Baste retener aquí cómo, en parte por un afianzamiento planeado, en parte por casuales sincronías en los años veinte se consumó una nueva formación de conciencia poética en los españoles. Todo esto se aprecia mucho más clara

---

[19] *Ibidem*, pág. 1568.

mente a través de una mirada retrospectiva y a distancia. Dámaso Alonso lo demuestra sugestivamente en el prólogo ya citado [20].

Pero incluso sin distancia temporal se pudo en los años veinte percibir la alta calidad de la lírica. Montesinos, que cerró su investigación en el año 1924, hizo constar ya entonces: "Es digno de notarse que en España, más que el teatro o la novela se ha mostrado receptiva a la corriente del tiempo nuevo la poesía lírica" [21]. Igualmente notable es que Montesinos, que conocía bien el estado de cosas europeo, registrara con toda naturalidad el equilibrio entre España y el resto de Europa. En efecto, se estaba en el final de un período de recuperación, de enlace, de europeización. Aún podemos leer, en Petriconi, a propósito del final del siglo XIX, que "el desarrollo histórico de España en general va retrasado en dos decenios respecto al francés y como uno respecto al alemán" [22]. Pero en la primera postguerra, España participaba al mismo nivel temporal en los acontecimientos literarios europeos. Para las artes plásticas sucedía esto mismo ya antes de la guerra. Los Pirineos dejaron de ser una barrera. Los contactos, la disposición para la resonancia, la comunidad del sentimiento vital moderno, fueron durante un corto tiempo tan patentes por encima de los Pirineos como nunca antes lo habían sido.

LA PROCEDENCIA

Lo que entonces no podía percibirse es el fenómeno de una ola, de un auténtico empujón. Y ello porque no se trata, de ninguna manera, de una reacción; la continuidad quedaba en pie. Los obstáculos de la tradición que había que rechazar eran en

20 Alonso / Blecua, págs. VII-XXXVIII.

21 José F. Montesinos, *Die moderne spanische Dichtung*, Leipzig, 1927, página 119.

22 Hellmut Petriconi, *Die spanische Literatur der Gegenwart* (seit 1870), Wiesbaden, 1926, pág. 21.

parte todavía los mismos que ya para los poetas de la primera fase. Su herencia fue aceptada plenamente porque había quedado viva. Además había que huir de los nuevos polos: el esteticismo en la esfera de Rubén Darío, y el pesimismo de los del 98. Juan Ramón Jiménez sobre todo contribuyó, como hemos visto, a que se incorporara lo antiguo, y lo nuevo fuera llevado en la dirección impuesta, trazada por la historia europea. En los dos primeros decenios de su poesía él ya había ido dejando atrás progresivamente el premodernismo. Y esto no desde el punto de vista meramente formal. Ya sabemos cómo superó los juegos modernistas por la época de la primera guerra mundial. Más bien preparaba el camino el hecho de que él anduviera tras las huellas de un mundo poético original. Lo propiamente "moderno" ocupa en Jiménez un pequeño centro: en infatigable eliminación, menospreciando todo artificio, afina su verso hacia el "puntual encender del mundo en el sujeto lírico". No hay anécdota. Siente la más cruda aversión al pathos. Busca también el mayor alejamiento posible de la trivialidad de lo real, hacia una zona de lo secreto. El verso libre sólo conoce una preocupación: la de concordar con el temple del poema. La circunstancia de que ninguna clase de romanticismo hubiera utilizado antes de él los medios de expresión, no le forzó —al contrario que en el resto de Europa— a efectos excéntricos, le dejó en su lugar íntegra la emoción inspiradora y una cálida fidelidad vital. Nunca fue compelido a una estética de lo feo.

Desde 1918 se abre una elocuente pausa en su creación, durante la cual Jiménez atildadamente repeina, corrige, reconstruye su poesía de hasta entonces. La *Segunda Antolojía Poética* (1922) es el resultado feliz, pero no acalla la crisis de Juan Ramón: Él, que había empezado a escribir conforme a estructuras del más puro romanticismo, medio siglo más tarde que Europa, estaba por otro lado enteradísimo de la nueva poesía de Francia, de América, de Inglaterra y de Alemania. Ha tenido que torturarle siempre el

temor de que su poesía estuviera retrasada respecto a él mismo y a su tiempo. Su larga vida entera no ha llegado a embotar esta espina. En la época que ahora nos interesa ocurrió un cambio definitivo que Hugo Friedrich describe del modo siguiente:

> La diferencia entre esta actitud y un sujeto más humano es perfectamente perceptible en la evolución de Juan Ramón Jiménez. Antes de la primera guerra mundial escribía una poesía muy personal, llena de nostalgias, ensueños, lágrimas y bien cuidados jardines. A partir de los años veinte se vuelve más duro. En uno de sus poemas llama al alma "columna de plata". La metáfora es bella. Pero, lo mismo que todo el poema, se refiere a un alma de la que ha huido aquella melancolía fácil, a un alma convertida en una tensión —no mucho más precisa— entre lo alto y lo bajo [23].

Nunca se podrá probar más claramente que a propósito de Jiménez, que no fue el estancamiento de la anterior generación lo que hizo brotar la nueva. Esta continuidad es uno de los rasgos más peculiares de la lírica española de este siglo. Los tránsitos han ocurrido tan fluentes, los cambios más totales de dirección y de estructura, tan sin rompimiento, porque una y otra vez se han producido ejemplarmente, como cambio interior, en figuras sobresalientes individuales.

Con todo, muy en los comienzos de la generación se suscitó un corto pero intensivo movimiento literario que se declaró ruidosamente como una actitud revolucionaria; se le llamó ultraismo, por la revista titulada *Ultra*. Más adelante trataremos de él. Quede aquí sólo mencionado por su valor comparativo y como testimonio de un radicalismo literario intentado en España. Guillermo de Torre [24], iniciador principal y teorizador de este movimiento, cerró

---

[23] Hugo Friedrich, *op. cit.*, págs. 254-255.

[24] Guillermo de Torre nació en 1900 en Madrid. El libro de poemas *Hélices* del año 1923 queda como única obra de creación frente a una obra crítica considerablemente crecida mientras tanto. Un mérito excepcional ha contraído por su trabajo en la primera edición completa de la obra de Lorca

ya en julio de 1923 el manuscrito de un libro que abarcó al mismo tiempo el comienzo y el final de los episodios ultraístas: *Literaturas Europeas de Vanguardia*[25]. El libro, no publicado hasta 1925, tiene un doble valor. Primero como crónica de un ruidoso acontecimiento literario, pero luego también como testigo y vehículo para la introducción de todos los vanguardismos. Junto al propio ultraísmo son descritos pormenorizada y críticamente el creacionismo, el cubismo francés, el movimiento Dada de Zürich y el futurismo italiano de Marinetti. Si dejamos aparte la polémica con el chileno Vicente Huidobro sobre la prioridad del ultraísmo o del creacionismo, sorprende lo mucho certero y válido que ahí se dice sobre un tiempo del que el autor no podía tener aún suficiente perspectiva.

Para nuestro objeto es particularmente interesante la pretensión del ultraísmo de haber podido superar al modernismo:

> Como una violenta reacción contra la era del rubenianismo agonizante y toda su anexa cohorte de cantores fáciles que habían llegado a formar un género híbrido y confuso...; y superando las tímidas metas de algunos otros poetas independientes, mas desprovistos de verdadera savia original y potencia innovadora, se imponía un movimiento simultáneamente derrocador y constructor. Sólo esta idea elemental de ruptura y avance, sólo este deseo indeterminado y abstracto de iniciar una variación de normas, faros y estilos, descubriendo otros arquetipos estéticos y creando nuevos módulos de belleza, ya era en principio una solución y un ideal. Y éste fue, simplemente, el esgrimido por el grupo ultraísta en el momento de su formación[26].

---

en la editorial Losada, de Buenos Aires. Cf. E. de Zulueta, *Guillermo de Torre*, Buenos Aires, 1962.

[25] Publicado por Rafael Caro Raggio en Madrid, 1925, 390 páginas. El libro se ha convertido en una rareza bibliográfica. Tras larga búsqueda pude dar con un ejemplar en el casi infalible Instituto Ibero-Americano de Berlín-Lankwitz. Una versión actualizada —pero distinta— de la obra es: *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, 1965.

[26] *Op. cit.*, pág. 46.

En esta significativa autosatisfacción, en este limitarse a un anti-ideal hay que buscar también la razón de que ese movimiento revolucionario haya quedado sin continuación, e incluso el que no llegara a su plenitud. El mero sentido crítico de la situación literaria y el hastío por la tradición no es en sí suficiente para crear poesía. Un movimiento tan artístico como el modernismo sólo podía ser superado mediante pruebas convincentes de un nuevo logro.

EL PUNTO CULMINANTE

De todas formas, un manifiesto comprometido de la nueva lírica no se dio nunca. El "manifiesto vertical" ultraísta que publicó Guillermo de Torre en 1920 nunca llegó a hacerse representativo de la generación entera. En lugar de un manifiesto hubo una manifestación. La ocasión en que el sentimiento de comunidad de esta generación había de experimentar su punto culminante fue el 300 aniversario de la muerte de Góngora, en el año 1927. Ciertamente Góngora fue invocado ya por Rubén Darío, pero ni para Verlaine ni, por consiguiente, para Darío mismo, había sido más que una fama espléndida. Por eso Góngora es una piedra de toque interesante [27]. A pesar de que en los dos primeros decenios de este siglo se tenía una imagen engañosa del poeta de las *Soledades*, éste se convirtió en un mito literario. Su nombre era ya entonces una contraseña de la vanguardia literaria (que, por lo demás, permaneció en un soberano desconocimiento del poeta, de su obra y de su poética), en el convencimiento de que el mero nombre

---

[27] Cf. para esto Dámaso Alonso, "Góngora y la literatura contemporánea", en *Homenaje a Miguel Artigas*, Santander, 1932, vol. II, págs. 246-284, recogido en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, 1955, págs. 532-579. También Hellmut Petriconi, "Góngora und Darío", en *Die Neueren Sprachen*, junio 1927, págs. 261-272.

del difícil cordobés bastaría para irritar a los conservadores. Cuando luego, en el segundo decenio del siglo, algunos eruditos, principalmente fuera de España, se dedicaron al esclarecimiento científico del mito, éste ya había cumplido su objetivo: ser exponente de un movimiento que quería desprenderse de una tradición de lastre. El hecho de que la nueva generación de filólogos de los años veinte emprendiera tan seriamente la rehabilitación del oscuro conceptista, no se debió sólo a competencia erudita, sino a una muy íntima consonancia. Descubrir lazos de unión por encima de tres siglos, tenía que ser una pretensión apasionante, en España más que en ninguna parte. En la revista *Lola* podemos comprobar lo que se había emprendido para la rehabilitación de Góngora. Es la chusca "amiga y suplemento" de *Carmen* [28], ambas editadas por Gerardo Diego. En los dos primeros números (diciembre de 1927 y enero de 1928) publica Diego una "Crónica del Centenario de Góngora". Es tan interesante, que vamos a repetir aquí algo de ella.

En primer lugar proyectó Gerardo Diego las siguientes ediciones de las poesías de Góngora:

1. Soledades. Edición con prólogo y una versión en prosa por Dámaso Alonso.
2. Romances. Edición y prólogo por José María de Cossío.
3. Sonetos. Edición y prólogo por Pedro Salinas.
4. Octavas. Edición y prólogo por Jorge Guillén.
5. Letrillas. Edición y prólogo por Alfonso Reyes.
6. Canciones, décimas, tercetos. Edición y prólogo por Miguel Artigas.

---

[28] *Carmen* y *Lola*, esta pareja de revistas constituyen un interesante documento de época. Se publicaron siete números entre diciembre de 1927 y junio de 1928, en Santander. La redacción estaba en manos de Gerardo Diego, profesor entonces en el Real Instituto de Jovellanos en Gijón.

Como "Homenaje a Góngora" se proyectó lo siguiente:

7. Una antología en honor de Góngora desde Lope de Vega hasta Rubén Darío. Selección y prólogo por Gerardo Diego.
8. Poesías a Góngora, de poetas contemporáneos. Organizador y colector: Rafael Alberti.
9. Escritos en prosa, de contemporáneos, sobre Góngora, recogidos por Antonio Marichalar.
10. Álbum de dibujos de artistas contemporáneos, reunidos por José Moreno Villa.
11. Álbum musical, recogido por Ernesto Halffter.
12. Informe sobre el centenario, por varios.

Este programa algo exagerado fue acogido de muy diversa manera. Con franca burla por el grupo en torno a *El espectador*: Ortega, d'Ors, Vela, Morente, Pérez de Ayala. Llegaron claras negativas de J. R. Jiménez, Unamuno, Valle-Inclán. También los hermanos Machado y Ramón de Basterra permanecieron aparte. Casi parece como si en Góngora se hubieran dividido las dos generaciones. En todo caso, el centenario en conjunto fue una oportunidad para los jóvenes, quienes lejos de contentarse con menospreciar el impreciso culto a Góngora de los noventayochistas y modernistas, dieron en parte magníficas pruebas de su competencia. Entre lo mejor está la incomparable edición y desciframiento de las difíciles *Soledades*, por Dámaso Alonso [29] (punto 1). También Cossío cumplió con su compromiso y preparó una bella edición de los romances [30] (punto 2). El iniciador de toda la empresa, Gerardo Diego, reunió igualmente la antología histórica [31] (punto 7). Todo

[29] *Soledades* de Góngora, editadas por Dámaso Alonso, Revista de Occidente, Madrid, 1927.

[30] *Romances* de Góngora, editados por J. M. de Cossío, Madrid, 1927.

[31] *Antología poética en honor de Góngora*, recogida por Gerardo Diego, Madrid, 1927.

lo demás quedó en propósito o en trabajo sin terminar. Pero ya sólo los nombres de los autores participantes, confirieron a esta empresa un prestigio imborrable. La invitación a colaborar en la corona poética de contemporáneos (punto 8) iba firmada por los siguientes poetas: Jorge Guillén, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti. Y llegaron contribuciones de Alberti, Aleixandre, Altolaguirre, Adriano del Valle, Cernuda, Buendía, Frutos, Diego, Lorca, Guillén, Bergamín, Garfias, Romero Murube, Moreno Villa, Larrea, Hinojosa, Prados y Quiroga. Colaboraciones en prosa (punto 9) sólo llegaron las de Cossío y Arconada. La disertación de Lorca "La imagen poética de don Luis de Góngora" [32] estaba dedicada a más amplio público en Granada, y fue leída allí por su autor en 1926. Los artistas plásticos se unieron a los poetas (punto 10): Picasso, Juan Gris, Togores, Dalí, Palencia, Gregorio Prieto y muchos otros enviaron dibujos. Por lo que a la música se refiere (punto 11) la entusiástica participación de Manuel de Falla, representante de la generación anterior, fue particularmente bien acogida. También Óscar Esplá hizo una composición a Góngora, mientras Ernesto y Rodolfo Halffter, Ravel y Prokofieff se contentaron con la buena intención. Estas ofrendas líricas, gráficas y musicales fueron editadas muy bellamente y con un autógrafo de Falla en el precioso número 4-5-6 de la revista *Litoral*, de Málaga.

Volvamos al acto de la conmemoración. En un paródico auto de fe fueron ajusticiados representativamente los tres enemigos de Góngora: el erudito topos, el catedrático marmota y el académico crustáceo; a lo que siguió una quema simbólica de libros. En la iglesia de Santa Bárbara, de Madrid, una pequeña comunidad doliente de poetas ante el catafalco, entre solemnidad y chunga, celebró el simbólico funeral el día del aniversario de Góngora.

---

[32] En *Obras completas*, Madrid, [4]1960, págs. 65-88.

Aun cuando todo esto en su pormenor no se ha de tomar muy en serio, ilustra con suficiente claridad la vital entrega de la generación joven a sus ideas poéticas. Gerardo Diego concluye su crónica con las siguientes palabras:

> El Centenario ha sido un reactivo magnífico y cada cual se ha manifestado como lo que es: a la orilla de allá, a la de acá o haciendo equilibrios. No era hora de distingos o reservas, sino de entregarse noble, generosamente a un bello entusiasmo, perfectamente compatible con las sombras que cada cual puede advertir en la obra humana, imperfecta, de Góngora [33].

Otro acontecimiento en el mismo año 1927 dio ocasión a que se confirmara el sentimiento de generación: el viaje de conferencias a Sevilla. Dámaso Alonso enmarca la ocasión en ese emotivo pathos que denuncia un punto culminante de la vida [34]. Por su parte, Gerardo Diego dirige también sobre esta aventura los focos de su jocosa crónica [35]. El Ateneo de Sevilla invitó a García Lorca, Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Juan Chabás, José Bergamín, Rafael Alberti y Mauricio Bacarisse a dar conferencias o leer sus propios poemas. La empresa estaba, como piensa Guillén, bajo el mecenazgo del torero Ignacio Sánchez Mejías. El viaje a Andalucía, la travesía nocturna sobre el Guadalquivir, la ocasión en el Ateneo, la hospitalidad desbordante de Sánchez Mejías y de Fernando Villalón, los dos literatos de la tauromaquia, fueron una experiencia vital común que debemos designar como momento central de esta generación, pues en último término ésta es una comunidad de vivencia. "La generación —si creemos a nuestra experiencia y no porque nos lo propongan las teorías— se anuda en

---

33 Cf. *Lola* (Santander), núm. 2, enero de 1928.

34 Dámaso Alonso, "Una generación poética (1920-1936)", en *Contemporáneos, ob. cit.*, especialmente págs. 167-171.

35 Cf. *Lola* (Santander), núm. 5, abril de 1928; "Coronación de Dámaso Alonso".

comunidad vital, y no se la sistematiza desde dentro", atestigua Guillén [36].

LA RESONANCIA

Esta riqueza de relaciones y contactos no debe dejar de valorarse en sus consecuencias. Por lo demás, su estructura geográfica no es, en absoluto, centralista. Barcelona, Sevilla, Málaga, Murcia, Santander, Granada eran focos del acontecer literario, del mismo modo que Madrid. Lo demuestran las revistas que brotaron sobre todo en la segunda mitad de los años veinte. *Litoral* (Málaga), *Grecia* y *Mediodía* (Sevilla), *Papel de Aleluyas* (Huelva), *Gallo* (Granada), *Verso* y *Prosa* (Murcia), *Carmen* y *Lola* (Santander), *Alfar* (La Coruña). Del Madrid central hay de todos modos también algo que anunciar. Ya en 1915 comenzaron a aparecer allí *Los Quijotes* y *España*, en 1916 *Cervantes* (Revista hispanoamericana), en 1919 *Cosmópolis* y *Perseo*, en 1920 *Reflector*, en 1921, como continuación de *Grecia*, *Ultra*, y también *Tableros*, en 1922 *Horizonte*, en 1923 *Vértices* y en 1924 *Tobogán*. Quitando *España*, la primera revista dirigida por Ortega, todas ellas fueron de vida efímera. J. R. Jiménez funda en 1921 su revista *Indice*, que después de cuatro números comienza de nuevo en 1922. Desde 1923 aparece la famosa *Revista de Occidente*. Bajo la dirección de Ortega mantuvo este órgano estimadísimo lo que su título programático prometía, al menos en los primeros años; demostró una capacidad de duración desacostumbrada para revistas literarias y sólo cayó en 1936, mientras la editorial, con ese nombre, ha sobrevivido a la guerra; por lo demás la *Revista de Occidente* ha resucitado en su "segunda época" en abril de 1963 [37].

---

[36] Jorge Guillén en el prólogo a F. García Lorca, *Obras completas*, página XXXIV.

[37] Bajo la dirección del hijo de Ortega y Gasset, José Ortega Spottorno, aparece desde entonces mensualmente la *Revista de Occidente*, y pretende continuar siendo lo que procuró ser hace 40 años: "el recinto tranquilo y correcto donde vengan a asomarse todos los espíritus resueltos a ver claro".

Cómo se buscaba la conexión con Europa se ve claramente en el programa con que Ernesto Giménez Caballero y Guillermo de Torre introdujeron la *Gaceta literaria:* "... desea ser la hoja periódica que informe a la cultura europea de la zona específicamente ibérica que faltaba en el mapa de las áreas intelectuales de nuestro continente" [38]. También se demuestra por su paralelismo con *Les Nouvelles Littéraires* de Francia, *La Fiera Letteraria* de Italia, la *Literarische Welt* de Alemania, y *The Times Literary Supplement* inglés. En cambio Europa, con pocas excepciones, estuvo mal informada sobre estos acontecimientos de España. Meritorio en este sentido es, sobre todo, Jean Cassou, pero también Ernst Robert Curtius, quienes desde muy pronto reconocieron como grande lo nuevo. Pero el público literario desoyó la noticia. Sólo el drama en torno a la muerte de Lorca, la animosidad política y la sacudida de los acontecimientos guerreros hasta 1945 lograron dirigir la atención al menos hacia la obra de este poeta. Pero se miraba a Lorca como aislado, se le nombraba instantáneamente junto a Cervantes y Calderón, como si lo demás fuera silencio: un panorama alzado entre la niebla. Ya es hora de que esas nieblas se disipen: no por eso se abatirán las cumbres, antes bien, perderán el aspecto fantasmal de hechos aislados.

ARTE MINORITARIO

Esto por lo que respecta a la difusión geográfica; pero ¿qué hay desde el punto de vista sociológico? Ya hemos designado más arriba el movimiento como minoritario. En conjunto no puede caber duda sobre ello. "A la inmensa minoría" se dirigió ya Juan Ramón Jiménez. No obstante, en este postromántico como ya en el romanticismo oficial de España, no se trata de un antagonismo social, de una lírica espanto de burgueses. La burguesía como resis-

38 Cf. *Mediodía* (Sevilla), núm. V, 1926, pág. 16.

tencia compacta a la que hubo de oponerse el arte, no se dio en España en absoluto. La sociología tiene que contar en este país con otros presupuestos. Por ejemplo en Jiménez la exclusión de la mayoría era simplemente una parte constitutiva de su concepto esotérico de la belleza, como ya en el último Baudelaire. Por el contrario, en la nueva generación, lo minoritario era la consecuencia involuntaria de una estética que sobrepasaba las fronteras de la comprensión común. En ningún caso corresponde al aristocrático placer de desagradar, propio de Baudelaire. La inclinación específicamente "moderna" de poner la poesía en tensión entre intelectualidad y antiguo hechizo de lo misterioso, como dice Friedrich [39], la deshumanización, el acoger sin reservas la modernidad no familiar, era para el profano sencillamente inaccesible o inquietante. Pero esa circunstancia no era factor determinante en la conciencia artística de la joven generación española. Ellos no sentían en el amplio público, que era indiferente o escéptico, ninguna hostilidad, no pensaban en él, sencillamente; reaccionaban, sin embargo, muy sensiblemente a diferencias de estética o de concepción del mundo en sus propias filas. Pero lo común a todos era una confianza inquebrantable en la autonomía de la palabra artística. A través de ello se desagudizó por un tiempo el problema artista-público. Guillén lo formula bellamente:

> La obra se mueve por sí misma hacia la posible hospitalidad, y no dibuja de antemano límites ni en grande ni en pequeño. ¿Minoría, mayoría? Falsos problemas para quien está queriendo expresarse con la pluma en la mano: actitud de hombre que no existe sino con otros hombres, para otros hombres. No hay soledad que no sea social [40].

---

[39] Friedrich, *Estructura*, 142-143: "Y una de las tendencias específicamente modernas consiste precisamente en que los poetas acepten y subrayen cada día más esta analogía y sitúen la poesía entre los actos del intelecto y los arcaicos secretos de la magia".

[40] Jorge Guillén en el prólogo a F. García Lorca, *Obras completas*, páginas XLIV y sigs.

Aun cuando estas palabras no han sido escritas hasta los años cincuenta, tienen para la situación de que tratamos pleno valor de testimonio. La evidente seguridad pan-poética que aquí confiesa el autor de *Cántico,* este saberse cobijado sin conflictos por la humanidad, y sentirse con una misión dentro de ella, era un excelente regalo que el espíritu de la época había colocado en la cuna a esta generación.

De todos modos este apoyo no se mostraba sólo sobre las creencias, encontraba también el necesario fortalecimiento en lo humano: la densidad de las propias filas, el hombro con hombro de aquella generación tan rica en talentos determinaron definitivamente su postura psicológica. Oigamos a un testigo que no puede ser sospechoso de petulancia juvenil, Moreno Villa.

> En suma, que Madrid hierve, que mis amigos quieren superarse. Todo, todo un enjambre... ¡Qué maravilla! Durante veinte años he sentido ese ritmo emulativo, y he dicho: Así vale la pena de vivir. Un centenar de personas de primer orden, trabajando con la ilusión máxima, a alta presión. ¿Qué más puede pedir un país? [41].

La minoría se bastaba a sí misma como público. Así también se explica por qué el arte de esta generación encontró comprensión sin demora. Una copiosa correspondencia creó incesante aquella atmósfera de participación vigilante, crítica. Pocas veces concurre tan sincrónicamente a la creación el sentimiento del propio valer. Al artista se le dispensa por una vez de la temida y tantas veces mortal distancia histórica. No faltan juicios de valor cuya autoestimación es un elocuente signo de los tiempos. Por ejemplo, Joaquín Romero Murube, en la reseña de *Caracteres,* de José Bergamín, 1927: "Figuras literarias tan personas, tan 'caracterizadas' como la del autor de este libro, completan bellamente la riqueza de nombres de una de las generaciones más ricas de la literatura

41 Citado también del prólogo de Guillén, pág. XXXVIII.

española" [42]. Fuera ligereza periodística o exagerada falta de criterio, el afirmar ya entonces tal cosa, el hecho es que la posteridad ha tenido que confirmar este juicio.

Si continuamos el mismo pasaje citado, podremos oír otro tono diferente: "Lo que duele es ver cómo ciertas obras, estos *Caracteres* de hoy, por ejemplo, se pierden en la laguna muerta de nuestro ambiente intelectual literario, hundiéndose sin disolverse jubilosamente el grano de sal, incienso, almizcle o pimienta que los sazona." El fundamento de esta queja es que no se admitiera a los poetas fuera de su propio gremio en la sociedad de entonces. Lo que en los 'modernos' europeos se había convertido desde hacía tiempo en ley —la poesía se funda en la anormalidad, en la vuelta de espaldas a la sociedad [43]— despierta aquí la repugnancia de un artista y crítico. El acercamiento del arte español al canon europeo no ha producido las correspondencias sociológicas. Ni se buscó un rompimiento con el público, ni mucho menos se valoró aquél como una condecoración del artista. Lo minoritario resultó de la dificultad relativa de todo arte moderno, y el tener muchos partidarios hubiera sido para estos poetas españoles todo lo contrario de un rebajamiento de su condición de artistas.

De todos modos, por un determinado camino, una parte importante de la lírica española de los años veinte encontró decididamente su público: nos referimos al neopopularismo. Dedicaremos a este estilo un capítulo especial; si mencionamos aquí esa poesía inspirada en la tradición popular, es solamente en una conexión sociológica. Lo que sobre todo Lorca y Alberti crearon por su íntimo conocimiento de la lírica del pueblo, encontró sin más confiada acogida en amplias capas sociales. Guillén [44] refiere cómo Lorca se enfadó cuando se le colocó en los antípodas del

---

[42] Cf. *Mediodía* (Sevilla), núm. VII, 1927, pág. 19; reseña de los *Caracteres*, de José Bergamín, por J. Romero Murube, director de la revista.

[43] Friedrich, *Estructura*, pág. 180.

[44] En el tantas veces citado prólogo a F. García Lorca, *op. cit.*, pág. LV.

llamado poeta inasequible, hermético. No quería dejarse atar ni al andalucismo ni a la transparencia. Es ilustrativo el siguiente diálogo: "Un día —me explicaba Federico— pregunté a un camarero que había leído varios romances: ¿Qué quiere decir?... [aquí una imagen]. El camarero: —No sé. —¿Te gusta? —Sí..." La aceptación ocurría, no a través de la comprensión sino de la adivinación. El placer está fundado no lógica sino mágicamente. Para la formación del gusto literario, la España moderna —y el comportamiento de Europa frente a ella— es, por lo demás, un campo de observación muy provechoso. Como curiosidad se ha de recordar a este propósito que precisamente el carácter popular de los romances gitanos de Lorca ha dado lugar a una oleada de imitaciones superficiales, el "lorquismo", y con ello a la mala reputación del gran andaluz en muchas partes de la propia España. Puede haber en el fondo de ello también una reacción entre antiliberal y patriótica de la España franquista frente al apasionamiento universal por Lorca. Pero incluso españoles nada sospechosos no ocultan sus dudas respecto a esa lírica susceptible de ser aprovechada en el marco del espectáculo flamenco. Lorca se dio cuenta de ese peligro pronto; en una carta a Guillén ya declaraba: "Me va molestando un poco mi mito de gitanería" [45]. Después de 1928 se apartó radicalmente de las formas y temas tradicionales. Si se tiene en cuenta su obra entera, no puede hablarse de arte mayoritario en Lorca.

Por lo demás sólo una investigación de las tiradas de estos poetas —faltan las bases para ello— proporcionaría una objetiva ilustración sobre el gusto de los lectores. Son seguramente mucho menores de lo que se podría pensar incluso respecto a poetas famosos.

---

45 F. García Lorca, *Obras completas*, pág. 1580.

VIII

AL COMPÁS DE LA MODERNIDAD EUROPEA

ARTE "DESHUMANIZADO"

De este hecho sociológico parte la teoría de Ortega y Gasset del arte deshumanizado. "Impopularidad del arte nuevo" se titula la primera sección de su citadísimo ensayo (1925) [1]. No sólo impopular, acaso sea más bien antipopular el arte nuevo. Y luego, pasando Ortega a las categorías del contenido y de la forma, encuentra las conocidas siete tendencias del "nuevo estilo": éste tiende: 1.° a la deshumanización del arte; 2.° a evitar las formas vivas (en el cubismo); 3.° a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4.° a considerar el arte como juego, y nada más; 5.° a una esencial ironía; 6.° a eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7.° el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna.

Ortega había percibido en seguida la nueva sensibilidad estética de su época, y se sintió provocado a registrar el fenómeno

---

[1] José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Madrid, 1925. Citamos por la 5.ª edición, publicada en 1958 en la Colección El Arquero de la editorial Revista de Occidente. En *Obras completas*, t. III, Madrid, 1947, págs. 353-386.

Su ensayo ha proporcionado a la crítica de arte categorías sin las cuales no se comprendería una obra moderna. Aunque no todas sean producto de su espíritu, él ha sabido relacionarlas y presentarlas en forma comprensible: la orgullosa autosuficiencia del arte y su hostilidad ante lo real; la estilización como desrealización; el evitar toda participación sentimental, la denegación de autocomplacencia, la inversión del antiguo orden de valores entre cosa y hombre, autoirónica defensa frente a todo gesto patético, anonimidad de la voz, la palabra como pelota de juego del intelecto y luego sobre todo la introducción de la metáfora, no sólo como adorno, sino como algo sustancial, he aquí algunos de los síntomas observados. Casi todos son conceptos negativos. Parece ser una de las leyes de lo "moderno" que para comprenderlo sean indispensables categorías negativas[2]. Pero no se debe olvidar que estas negaciones nunca tienen carácter valorativo sino meramente definidor. Esto vale muy particularmente para este ensayo de Ortega. "Yo no pretendo ahora ensalzar esta manera nueva de arte, y menos denigrar la usada en el último siglo"[3], comienza diciendo. Su aguda síntesis que él en cierta medida auscultó en el pulso del tiempo, abarca todos los géneros del arte, muy especialmente la pintura, se extiende también con libertad sobre todas las lindes nacionales. Lo que en su teoría se aplica a la lírica descansa considerablemente sobre el ejemplo de Mallarmé. Esta postura coincide en parte con *La estructura de la lírica moderna*, de Hugo Friedrich, y hace el ensayo de Ortega muy interesante para nuestro empeño.

El alcance del concepto "deshumanización" lo ha limitado el mismo Ortega de antemano. Lo humano patentemente evitado por el arte nuevo, es algo que no hay que interpretar ni temática ni moralmente. Es un modo del enfoque, de la óptica, de la per-

2 Onís (*Antología*, pág. XX), ya lo había advertido antes. Cf. también Friedrich, *Estructura*, pág. 21.

3 *Op. cit.*, pág. 11.

cepción. En el arte antiguo pasaba por "humano" toda visión que nos permitía revivir las situaciones, las personas y las cosas. La realidad vivida, el "contenido humano" era lo esencial en la obra de arte. La vivencia en común, la participación, el contacto eran decisivos para el goce del arte. Deshumanizar no es, según esto, defender la inhumanidad, o evitar todo lo humano como objeto del arte, sino sencillamente: cambiar el punto de vista de la realidad experimentada por el de la observación distante, objetiva. El público tiene que gozar del objeto artístico, y no de sí mismo indirectamente a través de la obra de arte "humana". El goce estético no tiene que ser sentimental sino intelectual. El proceso descansa en la experiencia de que las emociones intelectuales pueden ser, si no más fuertes, más difíciles, menos comunes, más refinadas y por ello de más alto rango. Con esto no expone Ortega ni una exigencia herética ni nada nuevo. Simplemente ha observado con agudeza y lo ha expresado con talento y estilo. Y ha aceptado anticipadamente los falseamientos que toda empresa sintetizadora trae consigo.

En realidad el ensayo de Ortega parece hoy en algunos puntos curiosamente anticuado y hasta falso. Como primera consecuencia de este repliegue del arte sobre sí mismo, ha reconocido Ortega la hostilidad frente a lo patético. Pero de este reconocimiento cada vez más afirmado en Europa desde entonces hasta hoy, sacó la consecuencia de que la inspiración moderna tenía que ser forzosamente cómica, que el arte se convertiría en una broma sobre sí mismo, en farsa, en ironía. Aquí seguramente había perdido de vista la lírica de Mallarmé, y estaba bajo la impresión de los atrevidos experimentos de la vanguardia europea, entre la que figuraban los ultraístas y creacionistas españoles. La comicidad, la extravagancia ingeniosa, todo como experimento atrevido, eran cosa que estaba en el ambiente al principio de los años veinte: Buster Keaton y Charlie Chaplin comenzaban su marcha triunfal por todo el mundo. Esta comicidad a menudo grotesca, chirriante, era, sin embargo, una mera manifestación marginal de la época. Sólo un ojo que mi-

rara simétrica, ahistóricamente, podría reconocer en ella la única salida obligada del patetismo. El arte moderno sigue desde Novalis y Poe otra escapatoria: la del sujeto poético hacia la neutralidad suprapersonal. Esta posibilidad parece habérsele escapado a Ortega. Aún más ligada a la época suena hoy la aproximación orteguiana del arte nuevo al triunfo del juego y del deporte, a la "etapa de puerilidad", en la que Europa, según él, incurría. Pero Ortega concluye medio en broma, anticipándose a toda crítica ulterior, que su intento de dar a lo moderno una filiación acaso no contenga más que errores. De hecho esta hábil mezcla de verdadero y falso ha caldeado los ánimos en los círculos de críticos y de artistas de todas partes; la polémica está aún hoy en marcha.

INDICIOS DE MODERNIDAD

Sea como sea, la fórmula y teoría de Ortega de la deshumanización del arte muestra con la mayor claridad hasta qué extremo había encajado en el coro europeo el arte español —y la crítica—. Ortega —muchos no le perdonarán esto nunca— se ha servido, en el campo de la ensayística, de las mismas libertades, de los mismos efectismos, del mismo juego, de las mismas antítesis que el arte creador que aquí se había creído en su más propio recinto. Su trabajo aporta al nuevo estilo un análisis y al mismo tiempo un ejemplo. Si queremos superar los interminables malentendidos y las falsas conclusiones, queda en pie como hecho significativo que aquí un español emprende, con categorías europeas, la explicación de la vanguardia europea y a la vez también abarca el arte español del momento. Se ha anulado el sentimiento fatal de retraso respecto a Europa. Nunca había sido tan grande como en estos años veinte la predisposición hacia lo nuevo, ya lo pudiera uno descubrir en el pasado propio, ya en sí mismo o en lo extranjero. Incluso hay hoy día una tendencia a desconocer sin más aquel clima en vista

de su carácter pasajero. Se invocan las adhesiones a la tradición que luego manifestarían todos los representantes de esa generación [4]. Precisamente las protestas de independencia, la polémica contra los conservadores permanecen en muchos casos sepultadas en revistas difícilmente accesibles, o constan en libros raros y hace mucho tiempo agotados, como *Literaturas europeas de vanguardia*, de Guillermo de Torre [5].

Ahí se encuentra un inventario asombrosamente preciso y amplio, atendiendo al año de su formación, de los diversos movimientos vanguardistas. Así, desde la aparición de esa obra —1925—, un poeta español podía con confianza ponerse al corriente no sólo sobre los objetivos de las revoluciones artísticas españolas como el ultraísmo y el creacionismo, sino también sobre el cubismo francés, el movimiento Dada y el futurismo italiano. Esas novedades sentidas como actualidad europea, cosmopolita, fueron acompañadas de una hostilidad, o mejor, de una libertad selectiva frente a la tradición. En el siguiente pasaje habla Guillermo de Torre de la generación entera:

> El pasado artístico, abstractamente, no me interesa como tal, en su fría reducción museal, en su yacente esterilidad estatuaria. Me interesa el pasado en función del futuro, y mejor aún del presente... De ahí que los clásicos, ciertos clásicos, sólo nos interesen por sus virtudes asimilables, adherentes al espíritu moderno...: en lo que

[4] Cf. Horst Baader, "Die 'Modernität' der spanischen Gegenwartslyrik", en *RF*, 70 (1958), págs. 91-110. En estas observaciones que hace un hispanista a la obra de Friedrich (*Estructura*), el autor señala con razón ciertas lagunas que se dan en la parte española de ese libro. Por su parte Baader, en el empeño por dar relieve al caso especial de España y en el intento de hacer derivar consecuentemente de la tradición la lírica moderna española, ha tenido poco en cuenta que una parte importante de la poesía de los años veinte lleva unos rasgos estructurales manifiestamente "modernos". Aunque éstos ya estuvieran en parte esbozados en la tradición, la generación de los años veinte tenía la absoluta conciencia de estar creando algo nuevo y de estar a la altura de su tiempo.

[5] Madrid, 1925. El prólogo lleva fecha 1923, y aún en 1924 se han hecho añadidos.

> muestran de afín con nuestra sensibilidad actual: en su fermento inagotable de posibilidades deveniristas. He ahí, a mi juicio, el único punto de vista admisible. Lo demás... es superstición y arqueología [6].

Si hasta ahora hemos examinado en conjunto la conducta de esta generación frente a la sociedad, frente a lo nuevo y a la tradición, debería justificarse esto respecto a cada uno de los poetas pertenecientes a tal generación. Pero en cuanto entramos en el terreno del estilo, no podemos hablar de afinidades sino de una forma muy general. Cierto es que no faltan intentos para definir un lenguaje "generacional" precisamente para esta generación [7]. Pero partiendo del análisis estilístico de la obra individual, se dejan ver a lo sumo ciertas tendencias sobresalientes comunes a todos. Las más patentes son tres: 1.ª la introducción de un metaforismo audaz; 2.ª la nueva adjetivación; 3.ª la adopción de mayores libertades métricas.

1.º La caza de la metáfora atrevida ha sido constantemente puesta de relieve por la crítica como principal distintivo estilístico de esta generación. Audaz había de ser, en cuanto tenía que alejarse lo más posible de toda relación entre cosa e imagen, produciendo sin embargo, a pesar de la distancia y de la aparente independencia, un nexo de algún modo perceptible, con su correspondiente sorpresa. Este juego mitad intelectual, mitad irracional, ya había sido practicado frecuentemente en el barroco español y en

---

6 *Op. cit.*, pág. 21.

7 Por ejemplo, Joaquín González Muela: *El lenguaje poético de la generación Guillén-Lorca*, Madrid, 1955. Ahí se emprende el intento de esbozar una gramática poética, es decir —basándose en los criterios de Bally— tipificar las formas lingüísticas, sobre todo la sintaxis, de los poemas y llegar a una visión unitaria. El intento, en sí inteligente, se ha mostrado estéril muy principalmente porque los estilos individuales, totalmente diferentes, no se dejan aprehender con ayuda de criterios lingüístico-generales o de psicología del lenguaje. El empleo de los elementos verbales da naturalmente algo de común en tanto en cuanto todos los poetas de esta generación moderna manifestaron su aversión contra lo oratorio.

la tradición conceptista. Así se encontraba ya allegada en la tradición española también la metáfora extrema, el "procedimiento estilístico más adecuado a la ilimitada fantasía de la poesía moderna" [8]. Lo minoritario aludido de esta nueva poesía descansa principalmente en este metaforismo, pues una lírica que se edifica sobre el incentivo del descifrar tiene que contar —al contrario de cualquier poesía oratoria— con una colaboración inteligente y dócil del receptor. El poder creativo del poeta dejado en libertad reclama una re-creación que permanezca igualmente libre en el lector.

Las investigaciones fundamentales sobre la metáfora se han suscitado significativamente alrededor de este decenio: H. Werner, *Los orígenes de la metáfora*, 1919, que Ortega cita; H. W. Wells, *Imaginería poética*, 1924; H. Pongs, *La imagen en la poesía*, por primera vez en 1927. También en España, donde las metáforas habían sido incluidas en la campaña liberadora, se convirtió en objeto favorito de las teorías literarias. Guillermo de Torre subraya la destacada significación de la imagen poética refiriéndose expresamente a su camarada Jorge Luis Borges, que entonces estaba en España, como un ultraísta activo: "La metáfora, pues, pudiera definirse como la identificación voluntaria, lírica, momentánea de dos o más conceptos distintos, con la finalidad de suscitar nuevos órdenes de relaciones y emociones en la mente del lector" [9]. Nuevamente Ortega ha preguntado repetidas veces por su esencia

---

[8] Friedrich, *Estructura*, pág. 317.

[9] Guillermo de Torre, *op. cit.*, pág. 304. Un ensayo de Borges: "La metáfora", se publicó en *Cosmópolis*, Madrid, noviembre 1921, luego mejorado en *Alfar*, La Coruña, núms. 40 y 41, mayo y junio 1924. Una de las conferencias que Borges pronunció durante su viaje por Europa en la primavera de 1963 se refería una vez más al tema de la metáfora. De siempre ha despertado la metáfora el afán investigador del gran escritor argentino. Pero es importante que ya en el ensayo "Otra vez la metáfora" (en *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, 1928, págs. 55-63), hay una concepción de este "artículo de lujo" muy moderada y muy distanciada de las ultraístas.

y ha divisado en ella asimismo algo creador. Según una comparación que gusta de citar, la metáfora sería un "instrumento de la creación que Dios olvidó en lo interno de una de sus criaturas al hacerla, como el cirujano distraído un instrumento en el estómago del operado" [10]. En su *Ensayo de estética a manera de prólogo* dedica la sección V a la metáfora y su mecanismo [11]. Y García Lorca fantasea, en consonancia creadora, sobre don Luis de Góngora y su "nuevo método para cazar y plasmar las metáforas" [12].

Respecto a la renovación de este procedimiento estilístico poético se suele aludir a las greguerías de Ramón Gómez de la Serna. Efectivamente éste ha publicado desde 1910 tales metáforas humorísticas aisladas. "La noche reposa entre pestañas azules". "Las golondrinas abren a la tarde las páginas de los libros como incansables plegadoras de Alejandría". "Los ojos azules de la hortensia son de cielo húmedo". Como "arte de ingenio", como juego conceptual, puede verse en ellas un ejercicio preliminar de las futuras artes metafóricas de los poetas. Aunque se quiera otorgar a Ramón y a su revista *Prometeo* (1908-1912) esta ventaja temporal, con todo no hay que pasar por alto que una greguería aparecía en absoluta arbitrariedad como algo aislado y no tenía que apuntar hacia ninguna otra función fuera de la suya propia. De ahí la sensación de estancamiento, y también de pobreza, que produce. Por el contrario, la metáfora tiene en la poesía un destino constructivo, es un sillar con una función conjunta. "La eternidad de un poema", dijo Lorca acertadamente, "depende de la calidad y trabazón de sus imágenes" [13]. La falta de trabazón, de encaje en una unidad superior, hace de la greguería un "estudio" poético, frecuentemente precario. Una investigación sobre el metaforismo de Lorca ha demostrado

---

10 *La deshumanización del arte, op. cit.*, pág. 32.

11 *Ibidem*, págs. 145-154.

12 "La imagen poética de don Luis de Góngora" (1926), en *Obras completas*, Madrid, ^{4}1960, págs. 65-88.

13 *Ibidem*, pág. 70.

que el poeta está constantemente evolucionando desde la sencillez de las imágenes, hacia un sistema cada vez más complejo, hasta lograr un simbolismo [14] propio, íntimamente entretejido. Dejada aparte la cuestión de la prioridad y de la recíproca influencia, la metáfora queda como la aspiración central de todos los poetas de esta generación renovadora. Fueron incansables en la búsqueda, pues creían en la "superioridad de todo estilo que transforme y altere los objetos" [15].

2.° Un procedimiento, más habitual y menos difícil por su carácter aditivo, para el enriquecimiento de la palabra es la adjetivación. También en ésta se puede comprobar una comunidad generacional. Es interesante ante todo la semejanza del fin perseguido en la aplicación del adjetivo, por el modernismo y por esta generación moderna. El modernismo, ya lo vimos, había aventajado a la poesía precedente precisamente por la excelencia de los epítetos. Y de un modo semejante, la nueva lírica de los años veinte, nada esquivará tanto como el adjetivo meramente ornamental. Ambos estilos de época esperaban, pues, del adjetivo el mismo resultado. Sólo el ámbito en el que tiene que alcanzarse el efecto deseado diferencia los movimientos estilísticos consecutivos. La adjetivación modernista estaba pensada enteramente para un efecto sensible, lo llamativo se conseguía a base de colorido o sonoridades extraordinarias, a base de sinestesias. La sorpresa perseguida por el adjetivo moderno tenía que ser menos estética, más bien de carácter psicológico y ser producida por una tensión conceptual entre palabra y adjetivo... El epíteto de la poesía pura con su "sorpresa creadora" tiene sólo una diferencia en el grado, no en el modo de operar, respecto al adjetivo surrealista con su fuerte antítesis [16]. Lo mismo que la metáfora, tenía que ser también

---

[14] Cf. Jaroslaw M. Flys, *El lenguaje poético de Federico García Lorca*, Madrid, 1955.

[15] Friedrich, *Estructura*, pág. 253.

[16] Cf. Gonzalo Sobejano, *El epíteto en la lírica española*, Madrid, 1956.

creador el epíteto. Mientras, por ejemplo, el futurismo quería cargar al sustantivo con todo su color esencial y se abandonaba a la eficacia de la desnudez, el ultraísmo buscaba una "rehabilitación del adjetivo". Guillermo de Torre habla de la búsqueda del "adjetivo individualizador y semimetafórico", también del "adjetivo inédito, noviestructural, rejuvenecedor". Jorge Luis Borges postula "el adjetivo antitético" [17]. Metaforismo y adjetivación de esta nueva lírica española están enteramente bajo el signo de la "fantasía dictadora". Hugo Friedrich, en la sección de su estudio epigrafiada con esas palabras, recurre con preferencia a los españoles de esta generación al dar ejemplos para la lírica europea.

3.° Aún se puede señalar un tercer rasgo común dentro de esta generación poética: la conducta ante la métrica. El rasgo más llamativo es el aumento de formas métricas libres (verso amétrico, verso libre), de la asonancia y de la pérdida de la rima; al mismo tiempo que disminuyen —por primera vez en la historia de la poesía española— los metros y formas estróficas fijas. Es verdad que la renuncia a toda observancia métrica se sintió en España muy pronto como un empobrecimiento de la expresión poética, y el regreso a formas de verso y de estrofa tradicionales fue un primer indicio de un nuevo cambio. Pero también en ello puede reconocerse una libertad, no una libertad de la coacción métrica sino una libertad hacia la elección del metro adecuado, aunque fuera architradicional. Gerardo Diego habla de "vuelta a la estrofa", lo que se le ha interpretado como la vuelta de un versilibrista vencido a la estrofa clásica.

> Tres caminos se ofrecen. Para cada obra, su forma única, plena. El verso libre —la verdadera libertad no se priva de nada, ni siquiera de la reverencia de las normas, cuando las encuentre gratas—, o sea,

---

La utilidad de esta investigación diacrónica se muestra también en el terreno de este nuevo estilo.

17 Cf. Guillermo de Torre, *op. cit.*, págs. 320-323.

> la estrofa libre. La estrofa vieja. O inventar nuevas estrofas (camino intransferible).
>
> No, no debemos huir de nada. El arte se ha de hacer buscando, reuniendo, integrando...
>
> Pero hay una diferencia con nuestros razonables abuelos del XVIII. Para ellos, la estrofa, la sonata o la cuadrícula eran una obligación. Para nosotros, no. Hemos aprendido a ser libres. Sabemos que esto es un equilibrio, y nada más... La esclavitud está abolida. Y la pereza pasó de moda [18].

El acercamiento de esta generación a lo "moderno" europeo se distingue claramente lo mismo de la precedente generación innovadora que de la siguiente y más joven lírica. Se podría llamar con razón a los poetas de Guillén a Lorca la generación europea. Su acogida en Europa no deja lugar a duda. Pero al mismo tiempo querríamos subrayar con energía que, de esa designación, de ningún modo se puede deducir una condición de epígonos en los españoles respecto al extranjero. Se mostrará después que no se trata de una imitación, sino más bien de un encuentro, de una conjunción de líneas de destino profundamente enraizadas en la tradición.

DOS EJEMPLOS: JIMÉNEZ

Un ejemplo demostrará la rapidez del desarrollo. Ya hemos mostrado que J. R. Jiménez logró, con sus rasgos de arte más antiguo, superar el modernismo y con ello abrir camino a los jóvenes. Su primer libro del siguiente período creador, su segundo primer libro, como la crítica ha designado a su *Diario de un poeta recién casado*, es del año 1916. Tomamos de ahí el siguiente poema:

---

[18] En *Carmen* (Santander), núm. 1, diciembre de 1927.

CIELO

(7 de febrero)

Te tenía olvidado,
cielo, y no eras
más que un vago existir de luz,
visto —sin nombre—
por mis cansados ojos indolentes.
Y aparecías, entre las palabras
perezosas y desesperanzadas del viajero,
como en breves lagunas repetidas
de un paisaje de agua visto en sueños...

Hoy te he mirado lentamente,
y te has ido elevando hasta tu nombre [19].

El poema posee unos rasgos "modernos" inconfundibles. Se resiste suavemente al ingenuo entender del profano. Está compuesto en versos libres sin rima ni asonancia. Lo que hace interesante su contenido no es sentimentalismo personal, sino fantasía clarividente que se ha encendido ante un fenómeno del re-conocer. El cielo era para los sentidos sin orientación ("visto por mis cansados ojos") una contingencia indiferente, una palabra inerte sin correspondencia imaginativa, un objeto pasivo ("te tenía..."; "visto por..."; "aparecías"), un requisito de la subconsciencia ("visto en sueños"). Pero hoy le ha sido dada al poeta la verdadera visión, convirtiéndose así el cielo, de un vocablo sin vida, en un sujeto activo ("te has ido elevando"), en una idea que el nombre abarca, y al fin el nombre se hace imagen, metáfora abarcadora del cielo en su alta bóveda ("y te has ido elevando hasta tu nombre"). La poesía comunica en su desarrollo una experiencia que todos hacemos: un objeto como muerto para nosotros, por la costumbre, puede saltarnos a la vista, en un momento de inspiración, como recién creado, como si lo viéramos por la primera vez. Lo particu-

[19] J. R. Jiménez, *Tercera antología poética* (1898-1953), Madrid, 1957, página 471.

lar en este poema de Jiménez es, sin embargo, que él pone en relación esa nueva visión con la magia del nombrar. Sólo el nombrar poético presta a las cosas su verdadera dimensión. De la trivial realidad pasan a penetrar en el contorno figurado que su nombre esboza. "Sin nombre" en el verso cuarto, resume la situación entera de la primera parte. El "hasta tu nombre" final expresa reunidos en atrevida y lograda metáfora, causa (el nombrar) y efecto (la representación figurada del cielo). La poesía cobra su tensión, su sentido sólo en los dos últimos versos. En particular el último verso lleva en su metaforismo conciso rasgos sumamente "modernos". Mientras el poeta describe el cielo olvidado, inapreciado a lo largo de siete versos con imágenes concretas, la belleza del firmamento redescubierto es representada sólo a través de un movimiento realzador y de la fuerza irradiante del nombre, es decir, por medios puramente abstractos y sugestivos. Aquí se cumple la demanda de Baudelaire a favor de la abstracción en el sentido de una desmaterialización. La fantasía creadora ha hecho del cielo una línea inmaterial. Como propugnaron Baudelaire, y también Novalis, este poema facilita en definitiva conocimientos del proceso poético.

Al mismo tiempo en el poema han quedado también rasgos de poesía antigua. El yo empírico pinta su experiencia y no está separado del sujeto poético. La descripción circunstanciada y sentimental del estado de ánimo ("cansados ojos indolentes", "palabras perezosas y desesperanzadas") llena la parte principal del poema, que está tratado como algo totalmente personal, incluso está fechado..., como que pertenece a un diario lírico. El instante de la inspiración, para el que se nos prepara cuidadosamente, representa el punto culminante y la conclusión de la composición ("Hoy te he mirado lentamente"). Sin embargo, según el sentir de los modernos, la raíz biográfica de la inspiración tiene que quedar fuera de la poesía, es "subjetividad impura". Ciertamente tenemos tensión en "Cielo", pero no hay huella de disonancia. Es una poesía bella.

DIEGO

Coloquemos frente a ella —se escribió en 1916— otra de 1921; es de Gerardo Diego:

GUITARRA

Habrá un silencio verde
todo hecho de guitarras destrenzadas

La guitarra es un pozo
con viento en vez de agua [20]

El poema ejerce inmediatamente un fuerte encanto. Pero éste reside de momento sólo en la fuerza de algunas imágenes ("silencio verde", "guitarras destrenzadas", "pozo con viento"). En su cerrada forma de cuatro versos recuerda sólo de lejos la copla familiar. Se observa la asonancia *(a-a)*, pero el ritmo del verso es libre. La estrofa está deliberadamente partida en dos, las dos mitades quedan ahí aisladas como astillas, en intencionada discontinuidad. El lector que se acerque al poema con la disposición corriente, probablemente nunca lo penetrará del todo. Por el contrario, percibirá inmediatamente lo que el poeta persigue aquí, es decir captar la esencia de la guitarra y de su música. Si se logra esta idea u otra semejante al leerlo, se dará uno por satisfecho y dejará que el tema marcado vibre en sí mismo, sin solicitar más explicación.

El crítico lleva más lejos los límites de lo comprensible. Se pregunta cómo dos dísticos envueltos en silencio son capaces de lograr semejante evocación. Debe emprenderse el riesgo de una interpretación, aun cuando no se nos entregue la clave de lo cifrado. Por ejemplo: la primera media estrofa acaba con el adjetivo "des-

---

[20] Pertenece al tomo *Imagen* (1922). Figura en todas las Antologías, y así también en Diego, *Poesía española*, pág. 409.

trenzadas". La imagen de los cabellos sueltos hace pensar en lo salvaje. Un fortísimo en la de por sí suave guitarra produce, como es sabido, un sonido rasgado, como roto en franjas. Pero es que este éxtasis sonoro se mide por el silencio que le sigue, no alcanza su valor durante su actualidad, por eso falta un presente. De un futuro ("habrá") se vuelve a un participio ("hecho"), y con ello se abarca el presente que se había eludido. El silencio es "verde". Verde es un color mágico que brilla cuando la intensidad roja se apaga. El fósforo comienza a lucir verde cuando la lumbre se extingue. Así el silencio es audible sólo cuando el furor del sonido enmudece. Y ahora comienza, tras un vacío, el lenguaje en voz más baja: dos versos, sin un adjetivo, con un presente intemporal ("es"), en tranquilo fluir, definen la guitarra en la figura redondez cercana, del pozo. Pero que no viene a ser un pozo saturado de agua y sin fondo, sino uno vacío visitado por el misterio del viento. Póngase como realidad tras ese segundo dístico la vibración en que entra la caja de resonancia de una guitarra al más leve roce de las cuerdas. Aquí se trata del inimitable *pianissimo* de este instrumento. Así la poesía se deja interpretar —quizá— como representación de dos posibilidades extremas del sonido de la guitarra. En tan lacónico poetizar queda margen para diversas interpretaciones. El goce de la lectura no consiste ya en comprender el poema, sino en completarlo.

Pero lo que objetivamente consta es la modernidad sin escoria de los medios: no sucede nada, ningún yo experimenta algo que reclama compartirlo con un tú. La trivialidad de lo real ha quedado muy atrás. Hemos encontrado disonancias y anomalías. El conjunto es un producto de la fantasía superior a la realidad. La metáfora del pozo es aún, cierto, completamente analógica, pero representa una poderosa dilatación de la cosa a la imagen. Con esta conducta tan difícil del poeta, al lector sólo le queda un camino posible: es, como al principio, la sugestión. Una poesía interesante, lograda, "moderna".

Hemos comparado estas dos poesías, no para valorarlas entre sí, sino simplemente para hacer entender en qué dirección se dio la evolución. Por este rápido cambio hacia lo moderno, el modernismo se quedó atrás como un pasado concluido, "clásico", mientras la poesía conservadora que se había podido mantener mucho tiempo junto al modernismo y después de él, perdió completamente todo rango artístico. La incorporación a Europa se había cumplido en el espacio de unos veinte años. Es enorme la pujanza de semejante precipitación histórica: uno de los pocos sucesos felices de este siglo, digamos, para citar una vez más a E. R. Curtius.

Investigando la historia de los estilos, sin embargo, se desintegra la impresión de esa uniformidad que podría sugerir esta segunda fase desde el punto de vista de una historia cultural. En el marco de lo "moderno" queda margen a una multiformidad de estilos poéticos. Todos los representantes de esta generación poética han sido invitados, con ocasión de las Antologías de Diego —es decir, por los años 1932 y 1934—, a redactar una poética. Comparando estos credos, salta a la vista que, con excepción de Alberti que ya entonces se había "comprometido" revolucionariamente, todos quieren que se comprenda lo poético como algo particular, como algo absoluto, inconfundible, y así "puro", libre de finalidad y función. A lo sumo la poesía ha de colaborar al alumbramiento del ser. Pero se rehúsa reducirla a una función inferior.

Estos poetas que, como se ha dicho, también teorizaban sobre poesía, han percibido muy claramente su terreno y lo han deslindado de lo exterior. La esencia propia de lo lírico fue sustraída expresamente de la aproximación racional. Pero individualmente las interpretaciones metafóricas, las perífrasis y delimitaciones de lo poético frente a lo pseudopoético están inconfundiblemente influidas por la personalidad y, naturalmente, ya coinciden todos. Como más común denominador puede en todo caso escogerse una base de definación común: el "mundo interior" de todos estos poetas es

—al menos en los años hasta el 1927— una fervorosa fidelidad a la vida y una vital hermandad con la creación. Las circunstancias temporales de semejante ambientación las hemos mencionado ya. Dirijámonos ahora a los distintos estilos.

IX

REVOLUCIONES EFÍMERAS

CREACIONISMO Y ULTRAÍSMO

A la vanguardia europea corresponden sobre el suelo español dos movimientos similares: el *creacionismo* y el *ultraísmo*. Ambos son campañas liberadoras de la metáfora, ruidosas batallas de la independencia de la lírica. Ambas teorías caben señaladamente en el concepto orteguiano de la deshumanización del arte. Ambos representaron un desenfrenamiento de lo creador, de la voluntad de renovación, en consonancia con las conocidas revoluciones artísticas europeas; y esta coincidencia dio motivo a una apasionada polémica a propósito de la prioridad.

El creacionismo fue definido por el chileno Vicente Huidobro (1893-1948) en la siguiente

ARTE POÉTICA

Que el verso sea como una llave
Que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;
Cuanto miren los ojos creado sea,
Y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
El adjetivo, cuando no da vida, mata.

Estamos en el ciclo de los nervios.
El músculo cuelga,
Como recuerdo, en los museos;
Mas no por eso tenemos menos fuerza:
El vigor verdadero
Reside en la cabeza;
Por qué cantáis la rosa. Oh, ¡poetas!,
Hacedla florecer en el poema;

Sólo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el Sol.

El poeta es un pequeño Dios [1].

El pequeño manifiesto estaba impreso, según consta, ya en 1916, es decir, muy pronto, antes del viaje de Huidobro a Europa. Esto es un detalle interesante para la cronología de los movimientos de vanguardia. Que la lírica debía crear transparencia, que los sentidos tenían que quedar al acecho, que había que crear nuevos mundos y desconfiar del adjetivo, que la verdadera fuerza creadora era inherente al intelecto, que en la palabra lírica se efectuaba la creación... todo eso ya estaba afirmado, pero todavía nunca había sido expresado en tan dispar simultaneidad. Poder y deber son cosas distintas. La más original metáfora no hace por sí poesía. Si detrás de lo caprichoso de la imagen no hay correspondencias intuibles,

[1] Copiamos el texto según consta en el artículo de David Bary, "Perspectiva europea del creacionismo", en *Revista Iberoamericana*, vol. 26, número 51, págs. 127-136. Nos parece ser la transcripción más correcta. Notemos de paso que el texto incluido en el prólogo de Antonio de Undurraga (en Vicente Huidobro, *Poesía y Prosa, Antología*, Aguilar, Madrid, ²1967, páginas 75 y sig.) no trae el verso 4, a pesar de su evidente importancia teórica. Por otra parte, esta "Arte poética" de Huidobro se dio a conocer antes de todo en la Antología de Onís (págs. 1128 y sig.), pero con variantes que no dejan de ser interesantes: el verso 8 reza "Estamos en el cielo de los versos"; y en el verso 16 pone Onís "vosotros" en lugar de "nosotros". No podemos comprobar si son erratas en el libro de Onís o si Huidobro mismo modificaría sus versos posteriormente. Onís localiza este poema en el libro *El espejo de agua*, Madrid, 1918.

no hay una estructura que confiera a las imágenes función y necesidad, en vano iremos a buscar el arte [2].

El ultraísmo, por su parte, comprendía todos los movimientos de vanguardia en España. Su historia no se ha escrito hasta 1963 [3]. Junto al Pombo de Gómez de la Serna, ha debido de jugar un papel importante después de 1918, la tertulia del café Colonial alrededor de Rafael Cansinos-Asséns. Éste también parece haber redactado el primer manifiesto del movimiento Ultra que se publicó en la prensa de Madrid en 1918. La vitalidad tumultuaria de los espíritus disidentes se manifestó en actos escandalosos por el año 1921, quedando plasmada en las agresivas y efímeras revistas: *Grecia* (Sevilla, luego Madrid) entre octubre de 1918 y noviembre de 1920; *Cervantes* (segunda época) de enero de 1919 a fines de 1920; la revista que dio el nombre, *Ultra,* con veinticuatro números entre enero de 1921 y marzo de 1922; también *Cosmópolis, Tableros, Perseo, Reflector, Horizonte,* como eco aún *Vértices* (1923) y *Tobogán* (1924). Son nombres que hablan por sí mismos. De los poetas que entonces colaboraron citemos sólo los siguientes: Juan Larrea, siendo voluntariamente figura marginal, jugó sin

---

[2] La sentimental apología del chileno Antonio de Undurraga por su compatriota Huidobro ("Teoría del creacionismo", como Introducción a Vicente Huidobro, *Poesía y Prosa, Antología,* Aguilar, Madrid, 1957, ²1967), es completamente víctima de ese error. Ciertamente resulta del ensayo que Huidobro había ideado su teoría muy pronto (1912 ó 1913), es decir, decididamente antes de su viaje a Europa. Pero de la circunstancia de que en los grandes líricos de los años veinte las metáforas sean en sí tan audaces como esa teoría las propugna, no se puede concluir que todos ellos sean epígonos del creacionismo ni que Huidobro sea el mayor poeta de la época. Cronología y arte no están en tan sencilla relación. Sobre Huidobro y su relación con el surrealismo europeo cf. David Bary, "Vicente Huidobro: comienzos de una vocación poética", en *Revista Iberoamericana* (Iowa), volumen XXIII, núm. 45, págs. 9-42; y, del mismo, "Perspectiva europea del creacionismo", en *Revista Iberoamericana* (Iowa), vol. XXVI, núm. 51, páginas 127-136.

[3] Cf. Gloria Videla, *El ultraísmo.* Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España, Madrid, 1963.

embargo un papel de verdadero precursor; Guillermo de Torre como teórico y cronista igual que como autor del único volumen de poesías ultraístas *Hélices* (1923), con composiciones de 1918 a 1922; Jorge Luis Borges, el argentino, que transportó a su país el movimiento, pero ya en 1923 se mostró como "renegado".

¿Cómo se autointerpretaba el ultraísmo? El movimiento ha precisado sus objetivos por segunda vez en 1920, en el "Manifiesto vertical" de Guillermo de Torre. Ahí leemos:

> Nuestra literatura debe renovarse; debe lograr su *ultra*, y en nuestro credo cabrán todas las tendencias, sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo. Más tarde, estas tendencias lograrán su núcleo y se definirán [4]...

En la ojeada retrospectiva escribe luego algo más preciso:

> El ultraísmo ha tendido preliminarmente a la reintegración lírica, a la rehabilitación genuina del poema. Esto es, a la captura de sus más puros e imperecederos elementos —la imagen, la metáfora— y a la superación de sus cualidades ajenas o parasitarias: la anécdota, el tema narrativo, la efusión retórica [5].

Observemos cómo la supresión de lo que hemos designado lastre, la tradición oratoria, fue vista por aquellos renovadores como condición fundamental de toda purificación. La conclusión del último párrafo citado es una prueba de ello; otra más se encuentra en Borges: "Sorprende ver en las tendencias más nuevas algo como el crepúsculo de los dioses, como el último amanecer rojo, como el canto del cisne de la retórica" [6]. No hay que sacar de aquí la conclusión de que el creacionismo y el ultraísmo hayan logrado otra cosa que cambiar en abandono y resignación, la resistencia

---

[4] Citado de F. C. Sáinz de Robles, *Diccionario de la literatura*, Aguilar, Madrid, 1949, t. I, pág. 1238.

[5] *Ibidem*, pág. 1240.

[6] Jorge Luis Borges, en *Grecia*, núm. XXXIX, 31 enero 1920, págs. 11 y sig.; citado según Gloria Videla, *op. cit.*, pág. 204.

de un gusto retardado. Ni siquiera la sorprendente trascendencia del ultraísmo en Iberoamérica es argumento en contra.

En sí nada se puede objetar contra esa tendencia purificadora. En el sentido de una eliminación de elementos antilíricos o simplemente alíricos, el nombre de ultraísmo tiene un valor que sobrepasa el alcance de la efímera corriente alrededor de las revistas de los fundadores, *Ultra* y *Grecia*. En la ya citada *Antología* de Federico de Onís toda la poesía de los años veinte, incluso la suramericana, está ordenada bajo esos criterios (páginas 1071-1171). La evolución posterior, empero, fue demasiado diversa para ser también recogida por este concepto general.

De todos modos cualquier clase de depuración radical llevada a efecto, desemboca en el desconcierto. Ya se sabía de qué había que liberar a la lírica; pero en general faltaba una determinación positiva. Así este movimiento altamente dinámico giró muy pronto en el vacío. Una clara prueba de ello son los trozos ultraístas recogidos en antologías; leídos hoy no pasan de ser, en el mejor de los casos, buenos chistes. Además no se puede desconocer cuánto se parecen los postulados privativos del movimiento Ultra a los de la poesía pura. Decididamente la teoría no era mala, lo que le faltaban eran sólo los ejecutores propios. García Lorca, por ejemplo, como atestigua Guillermo de Torre [7], fue un compañero de viaje del ultraísmo, pero no un combatiente activo. Al contrario de éste, Gerardo Diego, que en aquellos años aspiró a tal revolución y que colaboró en ambos movimientos, demuestra qué posibilidades ofrecían esas teorías. Sus tomos *Imagen* (1922) y *Manual de espumas* (1924) son los únicos ejemplos de poesía creacionista que resisten el examen. El siguiente poema dará una idea de ello.

---

7 Guillermo de Torre, *Tríptico del sacrificio*, Buenos Aires, 1948, pág. 59.

ÁNGELUS

Sentado en el columpio
el ángelus dormita

Enmudecen los astros y los frutos

Y los hombres heridos
pasean sus surtidores
como delfines líricos

Otros más agobiados
con los ríos al hombro
peregrinan sin llamar en las posadas

La vida es un único verso interminable

Nadie llegó a su fin
Nadie sabe que el cielo es un jardín

Olvido

El ángelus ha fallecido

Con la guadaña ensangrentada
un segador cantando se alejaba

El poema pertenece al libro *Imagen* y figura también en la antología *Poesía española*, de Diego, de 1934. La presentación tipográfica quiere ser significativa y recuerda lejanamente intentos semejantes de Apollinaire [9]. La disposición de ánimo en el momen-

---

[8] Gerardo Diego, *Primera Antología de sus versos*, Col. Austral, número 219, Buenos Aires, [4]1947, pág. 50.

[9] Sobre la función de esta "poesía" visual y tipográfica, escribe Jorge Luis Borges: "En cuanto a los medios técnicos, a la grafía, el ultraísmo acepta la disposición común a toda la nueva lírica: suprime la puntuación. Ésta es inútil. Ata, mas no precisa. En su lugar, el sistema tipográfico de blancos y espacios le sustituye con ventaja. El poema prescinde de todas sus cualidades auditivas —sonoras, musicales, retóricas— y propende a adquirir un valor visual, un relieve plástico, una arquitectura visible. En suma: variación de predilecciones: ondulación de las artes: un 'salto en la rosa de los vientos' ". Citado de Guillermo de Torre, *op. cit.*, pág. 61, quien

to del toque del ángelus en el paisaje castellano, constituye el plano real. No por azar la poesía está dedicada a Antonio Machado. El método ingrávido, interrenal de una fantasía arbitraria ha tomado aquí forma. Pero sólo el hecho sorprendente de que esas imágenes disparadas no destruyen el efecto íntimo de unidad, sino que la amplían, la realzan y la hacen más polisignificativa, sólo la impresión de una composición concienzuda, apropiada, hacen de estos artificios metafóricos una poesía [10].

Querríamos una vez más subrayar que a esos dos movimientos los unía el mismo comportamiento estilístico: la revolución. Todavía en 1916, cuando Juan Ramón Jiménez ya daba para sí por concluida la superación del modernismo, escribe Huidobro: "La poesía castellana está enferma de retoricismo; agonizante de aliteramiento, de ser parque inglés y no selva majestuosa, pletórica de fuerzas y ajena a podaduras, ajena a mano de horticultor" [11]. La polémica es la actitud fundamental de todo vanguardismo en los años siguientes a la primera guerra mundial. Guillermo de Torre y Vicente Huidobro están los dos en el cuadro de honor de los "Présidents et Présidentes du mouvement Dada" [12]. En los países que fueron más profundamente sacudidos que España por la primera guerra europea, y en los que la sociedad industrial se había caracterizado tan ampliamente, que por este lado amenazaban al arte serios peligros, en esos países el furor agresivo de los artistas tenía sentido. Pero España, aparte de eso, estaba todavía en el segundo decenio afectada por aquel cambio que había comenzado

---

por su parte se expresa en términos elogiosos sobre la "neotipografía", y reconoce el primer chispazo a Mallarmé en su "Un coup de dés".

[10] Para esta fase de la creación poética de Gerardo Diego cf. también Hannelore Dittmeyer, "Gerardo Diego. Dichtung und Welthaltung. *Manual de espumas* als Ausdruck einer Dichterpersönlichkeit", en *RJB*, IX (1958), págs. 331-353.

[11] Citamos del ensayo citado más arriba, de A. Undurraga, pág. 23.

[12] Cf. *"Dada". Dichtung und Chronik der Gründer*, Colección Horizont de la editorial Die Arche, Zürich, 1957, pág. 180.

con el movimiento del 98 y el modernismo. Donde todo fluye no se dan oposiciones obstinadas. Con su tendencia fundamental hacia la liberación, el ultraísmo y el creacionismo en parte mataban moros muertos. Con todo, vistos históricamente los dos han jugado un papel fructífero: han quebrantado los últimos tabúes, han hecho caer las últimas convenciones métricas y rítmicas, han cortado las últimas ligaduras con la razón y han celebrado la anarquía de las imágenes. Que de eso sólo no podía salir poesía es algo que los españoles, con su seguro instinto poético, han notado en seguida. Pero ha bastado que esos extremistas formularan la pretensión de haber encontrado en lo poético la "cuadratura del círculo", que hicieran retroceder el límite de lo posible y presumible lingüísticamente, más allá que sus predecesores, para quizá disminuir decisivamente el peso de la tradición y para despertar ya la necesidad de restauración. Después de aquellos experimentos, los artificios métricos y prosódicos se han convertido en algo de segundo orden para el poeta lírico [13]. En la búsqueda de sus posibilidades, dependerá en adelante de más amplios recursos estilísticos.

HUMORISMO

Bajo este concepto tampoco debe pensarse para la lírica española en un acuñado estilo de grupo. Más bien se trata de un rasgo fundamental que puede ser propio de todos los estilos de vanguardia. Desde el libro *Ismos* [14], de Gómez de la Serna, poseemos una definición prolija y conceptuosa del humorismo. El humor es la

[13] Cf. Navarro, *Métrica*, pág. 491: "El hecho que se destaca con mayor relieve en la métrica del presente período es el desarrollo alcanzado por la versificación libre, fundada de una parte en la sucesión de apoyos psicosemánticos con amplio margen de fluctuación y de otra en el reforzado empleo de recursos de correlación léxica o gramatical... La asonancia ha predominado sobre la consonancia y la silva libre sobre la estrofa organizada".

[14] *Obras completas*, t. II, Barcelona, 1957, págs. 955-1232.

forma más elegante y ciertamente la más extendida de desrealización. Tanto lo absurdo como lo grotesco, para tener eficacia literaria, tienen que presuponer en el lector, una complicidad humorística. Bajo la caperuza del humor el poeta disfruta de esa libertad de los locos gracias a la cual puede mirar tras las fachadas, poniendo fin a la falsa seguridad que produce una única perspectiva. "Toda literatura en que no haya humorismo tendrá un defecto de tiesura, un defecto declamatorio"..., escribe Gómez de la Serna [15]. Él apunta con esto hacia esa salida del estilo oratorio que Ortega, como vimos, tenía por única. En tanto en cuanto todo humorismo encierra en sí una deformación de la realidad, puede verse en él, con H. Friedrich [16], una característica estructural que "no es más que una variante de la poética moderna".

Desde el humor frívolo y juguetón hasta el humor negro grotesco, se encuentran en la producción lírica de los primeros años veinte todos los matices: "A caballo en el quicio del mundo / un soñador jugaba al sí y al no". "Como un guante famélico / el día se me escapa de los dedos" (Diego) [17]. "Haré hacer guardia a las hormigas encarnadas ante el palacio del duc, / los pingüinos llegarán hasta el ecuador haciendo reverencias; / todos los lagartos de la tierra asistirán a mis desposorios / y jineteando el caimán de los siete colores —con mi amada a las ancas—, asaltaremos decididamente la residencia del obispo". (Villalón) [18]. En el caso de Lorca este humorismo se puede encontrar no sólo en su lírica —por ejemplo el tomo *Canciones* (1921 a 1924) y bajo el epígrafe *Poemas sueltos*— sino también en esbozos de prosa ("Nadadora sumergida") y en su *Teatro breve* (1928) con el "Paseo de Buster Keaton". De un modo semejante en Alberti, que trata de evocar en la poesía (1929) la comicidad de Chaplin, Harold Lloyd y Buster

15 *Op. cit.*, pág. 1069.
16 Friedrich, *Estructura*, págs. 298-299.
17 Diego, *Poesía española*, ed. 1962, págs. 388, 389.
18 Diego, *Poesía española*, ed. 1962, pág. 457.

Keaton, pero que ya en su más temprana lírica, en el *Marinero en tierra* (1925) da expresión humorística a su entusiasmo:

> Branquias quisiera tener,
> porque me quiero casar.
> Mi novia vive en el mar
> y nunca la puedo ver [19].

Nada hubiera sido menos adecuado a este humorismo que una seriedad erudita, un "seriesismo" como dice Ramón. Estos juegos nos dejan hoy completamente fríos. Pero tenemos que tomarlos en serio como síntomas de un espíritu de época, como testimonios de un clima artístico. El gran momento del humorismo como actitud lírica creadora ya había pasado en 1931 cuando Ramón Gómez de la Serna publicaba su libro *Ismos*. Hoy día vemos en esta chispeante crónica del tiempo una prueba histórica más de que la integración del arte español en el europeo era entonces absoluta. Ramón ha quedado como el prototipo del vanguardismo español. Ahí reside también su problematicidad artística. De la arbitrariedad acumulada, de la desrealización constante y de la pose creadora anárquica no ha salido ni una sola obra de arte [20].

GONGORISMO

Ya más arriba, en la visión general de esta época, hemos expuesto con detenimiento lo que Góngora significó para los poetas de los años veinte. Elsa Dehennin habla detalladamente del asun-

---

19 *Marinero en tierra*, Biblioteca contemporánea, Buenos Aires, 1956, página 88.

20 Compárese el juicio de un crítico actual sobre la obra novelesca de Ramón: "Las limitaciones de Ramón como novelista son varias, y muy graves: todas dependen de una, y pueden reducirse a ella: escamoteo de la realidad". Eugenio de Nora, *La novela española contemporánea*, t. II, vol. 1, Madrid, 1962, pág. 149.

to [21]. Fue el reactivo infalible que separaba los poetas nuevos de los viejos. Sin embargo, el concepto de gongorismo no representa este entusiasmo colectivo, sino una tendencia estilística propia de la creación literaria que se inclina hacia la manera de Góngora. Por cuanto este maestro barroco es por antonomasia un exponente del "arte racional", de la estética irregular o —para decirlo con palabras de Gustav René Hocke [22]— del estilo asiánico, el concepto de *gongorismo* se usa como sinónimo de lo moderno por antonomasia, pensando en primer término en su metaforismo. Por eso se ha hecho un lugar común hablar del gongorismo de la lírica española moderna. De hecho, hemos de ver aún qué significación corresponde en Lorca al lenguaje figurado de Góngora. Pero la lengua poética de las *Soledades* de Góngora no debe su peculiaridad sólo al metaforismo, sino también a otros inconfundibles medios estilísticos como la selección del vocabulario, el hipérbaton latinizante, la sintaxis complicada. Por esto, en lo que sigue el concepto de gongorismo designará un estilo que no sólo quiere ser oscuro y frío en el metaforismo, sino que también introduce los otros medios del hermetismo, para producir una imitación del pomposo estilo barroco.

El incentivo para semejante restauración lo dio el centenario de Góngora en el año 1927. El programa confeccionado por Gerardo Diego, como vimos, tenía prevista, como punto 8, una antología de autores contemporáneos en honor del cordobés, que habría de cuidar Rafael Alberti. El proyecto no llegó a realizarse, pero Alberti había comenzado por dar el ejemplo: compuso, como "Homenaje a don Luis de Góngora y Argote" una "Soledad tercera (Paráfrasis incompleta)", incluida en el tomo *Cal y Canto* [23].

---

21 *La résurgence de Góngora et la génération de 1927*, Paris, 1962.

22 Gustav René Hocke, *Manierismus in der Literatur*, rowohlts deutsche Enzyklopädie, tomos 82/83, Hamburgo, ³1963.

23 *Cal y Canto* (1926-1927), publicado en 1929. En la edición de la Biblioteca contemporánea, Buenos Aires, 1952, págs. 35-39.

Así empezó en la lírica española una corta fase de poesía restauradora que tiene menos significación en sus resultados que como fenómeno. Descubrimiento de un pasado que se creía muerto, rivalización "deportiva" con el clásico Siglo de Oro, demostración de maestría formal y, respecto al gusto anticuado del gran público, dificultad llevada lo más lejos posible, tales serían los estímulos de tan particular conducta poética. Alberti declara que la creciente oleada de un andalucismo superficial en muchos imitadores le incitó a "hacer de cada poema una difícil carrera de obstáculos. Góngora nos llegaba muy oportunamente" [24].

El gongorismo como contrahechura arcaizante, como ejercicio erudito de oscuridad no merecería ser citado. Pero allí donde los líricos de nuestro siglo confiaron a ese estilo una manifestación propia, personal, se hace interesante. "Porque hay que tener en cuenta que se trataba de restaurar a Góngora como poeta del siglo XX, y no del XVII", observa con razón Vivanco [25]. Y aquí hay que nombrar de nuevo a Rafael Alberti en primer lugar. En los sonetos y en los tercetos de su libro *Cal y canto,* se encuentra un curioso ensamblaje de técnica gongorizante e imaginería disonante, que en algunos casos logra un efecto estupendo. La maestría con que Alberti maneja el verso contribuye esencialmente a ello. Leamos, por ejemplo:

EL JINETE DE JASPE

Cuatro vientos de pólvora y platino,
la libre fiera fija encadenada
al sol del dócil mar del sur latino,

por jinete de jaspe cabalgados,
incendian y, de pórfido escamada,
tromba múltiple empinan sus costados.

---

[24] Rafael Alberti, *La arboleda perdida,* Libros I y II de Memorias, Buenos Aires, 1959, pág. 241.

[25] Vivanco, *Introducción,* pág. 224.

Castillos litorales, las melenas
de yedra y sombra ardidas, una a una,
sangriento el mar, sacuden sus almenas.

Náyades segadoras y tritones,
con la guadaña de la media luna
siegan las colas de los tiburones.

Las ánimas en pena de los muertos,
robados a las auras por los mares,
zarpan y emergen de los bajos puertos.

Caracolea el sol y entran los ríos,
empapados de toros y pinares,
embistiendo a las barcas y navíos.

Sus cuernos contra el aire la mar lima,
enarca el monte de su lomo y, fiera,
la onda más llana la convierte en cima.

Rompe, hirviendo, el Edén, hecha oceano,
cae de espalda en sí misma toda entera...
y Dios desciende al mar en hidroplano [26].

Poesías aisladas de tal gongorismo no paródico, se pueden encontrar en otros poetas de esta generación.

Extrañamente algunos poetas más jóvenes que no llegaron al público hasta los años treinta, también empezaron su creación gustosamente bajo el signo de esta restauración estilística, en la que por cierto entraban también otros clásicos al lado de Góngora, y con ello se esbozó un neoclasicismo que ya no tenía nada en común con el parentesco íntimo que los "modernos" sentían con el arte gongorino. Así encontramos en el primer libro de Miguel Hernández, *Perito en lunas* (1933), ejercicios de versificación gongorina para temas no apropiados, enunciados cifrados artísticamente y desfigurados con conceptos. Se sufren mejor en los casos donde

[26] De *Cal y Canto*, en *Poesías completas*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1961, pág. 205.

les presta su apoyo una verdadera exaltación del pathos —por ejemplo en el tema de la corrida de toros— o allí donde el estilo hinchado se vacía inesperadamente en una alusión cómica, el monte pare un ratón. Pongamos como ejemplo una octava de Hernández cuyo humorismo delata el necesario distanciamiento del poeta respecto a la forma escogida y hace a ésta soportable:

XLI

Barbihecho domingo: claros bozos,
labradores sin pies por paralelas:
los codos van al cielo por candelas,
al labio, al paladar, cristales, gozos.
Ven por los anteojos de los pozos,
cielo en moneda, luz con lentejuelas,
a mirar a los hoy orinadores,
como nunca de largos, labradores [27].

Campesinos endomingados, que por una vez no necesitan pisar los surcos ("paralelas"), se reúnen a beber amigablemente. Los ademanes tienen su poco de solemnidad ("candelas"). Se invoca a la luz del cielo para que, por su redondo reflejo en el fondo del pozo —el polvo reverbera en los rayos de luz ("lentejuelas")—, contemple a los campesinos ("Ven a mirar"). Pero de pronto la fiesta desemboca en el negocio excesivamente prolongado de los labradores. Se le ha tomado el pelo al lector. El himno termina en parodia. Pero la octava no contiene en sí sólo una broma. La atrevida trasposición del adjetivo (hipálage), el exhibicionismo metafórico, el ademán acentuado, la personificación de la luz celeste, para no hablar del hipérbaton, de las figuras retóricas como el asíndeton y el zeugma, son rasgos distintivos de estilo barroco. La dificultad de la lectura está garantizada, la entonación ampulosa. Empero el desciframiento produce un sencillo cuadro de género,

[27] Miguel Hernández, *Obras completas*, Losada, Buenos Aires, 1960, página 73.

una escena rústica que se desliza hasta lo grosero. La inadecuación a este tema de la forma pomposa responde igualmente a una intención cómica. Es significativo que el Hernández de más tarde se ha distanciado de esta obra primeriza gongorinista. A semejantes juegos llegó a decaer el curioso episodio del gongorismo al comienzo de los años treinta.

En conclusión, estos estilos efímeros tienen en primer lugar valor sintomático. En ellos se muestra con toda claridad la tendencia fundamental moderna a sorprender, a "far stupir". La conducta estilística es principalmente de ruptura, incluso en el caso de los gongoristas. La motivación del culto a Góngora alrededor del año 1927 no deja lugar a duda de que bajo el signo de este gran conceptista tenía que ser repudiada toda forma de poesía "no moderna". Sólo el paso a una restauración neoclásica luego, en los comienzos de los años treinta, sería un signo más de que la base de lo "moderno" en España tendía a su fin. Si, por lo demás, estos estilos efímeros no han producido una poesía grande, ha sido seguramente porque el impulso de tal poetizar era de tipo oposicionista y externo. O, para decirlo con palabras de Gustav René Hocke, "tenemos que acostumbrarnos a que también el «manierismo» está sujeto al criterio de la verdad y la autenticidad" [28].

[28] G. R. Hocke, *op. cit.*, pág. 179.

X

POESÍA PURA

En esta generación de los años veinte hay que mencionar l
poesía pura como una corriente de importancia. El concepto de l
poesía pura si lo tomáramos con el Abate Brémond como mer
emoción lírica, perdería su oportuna fuerza delimitadora. Aunqu
la designación pueda ser deficiente, resulta imprescindible; no e
vano el término "poésie pure" se deja en alemán sin traduci
Significa una lírica libre de "estorbos", esencial. Estorbos son aqu
no sólo anécdotas, fines monitorios, verdades prácticas, moralida
des, sentimientos vulgares, sino también la embriaguez del corazó
y hasta las cosas mismas. También estas tienen que ser eliminada
"La condición previa para la pureza poética es, pues, la desobjet
vización" [1]. Le queda a tal lírica como campo de acción el lengua
en sí, el intelecto y la fantasía. Lo que la hace comunicable es
magia verbal, la sugestión. Paul Valéry pasa hasta hoy por s
el único verdadero seguidor de Mallarmé y el poeta puro p
antonomasia; como todo exponente de una determinada estética n
deja de ser discutido [2].

---

1 Friedrich, *Estructura*, pág. 214.

2 Conocidas son las manifestaciones desfavorables de A. Machado, pe
también de Jiménez (véase más abajo). Monterde, a quien se refiere la nc
siguiente, ha criticado igualmente a Valéry.

Como se ve, tomamos el concepto de poesía pura mucho más estrictamente que lo hacen ciertos críticos españoles. Así, por ejemplo, Alberto Monterde, en su libro *La poesía pura en la lírica española* [3], no diferencia entre poesía pura y lírica intimista; incluye el sentimiento, lo cantable-lírico en el terreno de la poesía pura; y así, para él, pertenecen a ésta también Bécquer, incluso los romances, y nos hace perder la diferenciación entre un cantar popular, por ejemplo, y una estrofa de Guillén (dejando aparte lo puramente métrico).

¿JIMÉNEZ?

Ahora bien, Juan Ramón Jiménez, como hemos visto, ha llevado su lírica, desde 1916, cada vez más hacia lo despojado. ¿Es un poeta puro? Con la contestación a esta pregunta vamos a aclarar a la vez el concepto.

> ¡Intelijencia, dame
> el nombre exacto de las cosas!
> ... Que mi palabra sea
> la cosa misma,
> creada por mi alma nuevamente.

Esta plegaria poética aparece en *Eternidades* (1916-1917) [4]. También aquí el acto intelectual se vuelve canción, como en Valéry o en Guillén. Pero Jiménez, a pesar de algunas coincidencias, no puede ser llamado como ellos lírico intelectual sin más. Es cierto que él en su lucha constante por la pureza estética ha desnudado

[3] Alberto Monterde, *La poesía pura en la lírica española*, México, 1953.

[4] J. R. Jiménez, *Tercera antolojía poética* (1898-1953), Madrid, 1957, página 509. Guillermo Díaz-Plaja en su útil libro *Juan Ramón Jiménez en su poesía*, Madrid, 1958, pág. 233, atribuye también gran significación a este poema.

sus palabras cada vez más, ha recortado sus estrofas hasta reducirlas a cifra, ha practicado una ascética de formas que le alejaba más y más del mundo. Pero el lugar de su inspiración lírica era siempre, aún en la fase de *Eternidades*, "impuro", para emplear el lenguaje de la poesía pura: éxtasis de un yo presente y sensible; éxtasis a propósito de un algo determinado, sea ello cosa, sentimiento, pensamiento o Dios; nunca pura contemplación, siempre esperanza y sentimiento exaltados. Al contrario que en la escasez verbal de Guillén, aquí hay aún cálida corriente de lenguaje. Tampoco se ha de entender lo comparativamente oscuro en la lírica tardía de Jiménez a partir de una poética "pura"; más bien descansa en el esoterismo de los sentimientos, en su visión poética del mundo. La oscuridad verbal en Jiménez está siempre condicionada por el contenido, nunca es voluntariamente formal. Aquí, no se celebra una fiesta del intelecto, sino la del buscador de belleza sensible y racional que cierra el paso de lo feo al mundo.

> ...Un instante de hueco,
> y lo feo aparece.
> ...

Así se dice en *La estación total* (1923-1926)[5]. Ahí en segundo plano está siempre lo no bello, ahí no se abre una nada, como en Mallarmé. El yo personal de Jiménez permanece ahí, y separa un mundo bello del reprimido caos.

Ciertamente, en la abstracción se tocan la poesía de Jiménez de hacia 1920 y la poesía pura. En los dos libros *Poesía* y *Belleza* —ambos recogen composiciones de los años 1917-1923, ambos llevan también la famosa dedicatoria: "A la inmensa minoría"— es donde más fuertemente se da la aproximación a la poesía pura. Ahí encontramos la exclamación extática:

---

[5] Del poema "Estado", en *Tercera antología poética*, *op. cit.*, pág. 773.

...
¡Cómo entran, cómo salen
del árbol solo!
¡Cómo me enredan en oro! [6].

Ahí se puede oír ese tono de la definición, la equiparación metafórica que intenta conjurar un instante:

Su callar era el mar,
y su ceguera el cielo; el hondo
pesar por su no ser era la aurora;
la sombra que tendía
iluminaba el arenal de oro [7].

Ahí se puede observar esa característica exclamación nominal, a veces también la típica pobreza verbal, el lacónico gozo de vivir, el telegrama de felicidad:

PRESENCIA

¡Sin una nube el cielo!
¡Sin una gasa el cuerpo!
¡Viva la gloria esterna;
la verdad y la tierra!

¡Corriendo libre el agua!
¡Sin una norma el alma!
¡Viva la luz del día;
la evidencia y la vida!

¡Ni ilusión ni cansancio!
¡Cómo cantan los pájaros!
¡Viva lo conocido;
la mano y el estío! [8].

---

6 *Libros de poesía*, Madrid, 1957, pág. 863.
7 *Ibidem*, pág. 868.
8 *Ibidem*, pág. 1123.

Observemos primero la forma. En lugar de los versos libres al uso en esta época generalmente, encontramos heptasílabos regulares asonantes de dos en dos. Las tres cuartetas tienen todas la misma construcción: los dos primeros versos presentan —generalmente mediante negaciones— la ocasión de la alabanza en imágenes, circunstancias determinadas o motivos. Los dos últimos versos de cada estrofa traen el grito de ¡viva! en una triplicidad que bajo el primado de la primera idea —"gloria esterna", "luz del día", "lo conocido"— se constituye en unidad poética. Todavía se bosqueja una estructura paralelística en el sentido tradicional, pero no está introducida para cualquier efecto de incongruencia. La tensión creada por la espera de un retorno puntual, se resuelve todas las veces normalmente, está empleada con fines de armonía. Si examinamos el contenido, vemos enseguida que la poesía es inteligible sin más. Su transparencia se produce por la falta de profundidad. Las relaciones entre palabras e ideas, entre pensamientos y pensamientos se producen sin tensión. Nada de conceptismo, nada de juegos de palabras. La única tensión se produce, como hemos dicho, por la construcción externa gracias al principio de una repetición simétrica. Esto no encuentra correspondencia de ninguna clase en la disposición de lo expresado. ¿No se podrían intercambiar sin quebranto la segunda y la tercera estrofas? Además, desde el punto de vista de una poesía pura consecuente, la expresión del júbilo mediante el "¡Viva!" se debe designar como demasiado directa, como una falta. Tampoco se verifica una desrealización. El uso de medios directos de expresión denuncia aún procedimientos que pertenecen a la poesía más antigua. Todo esto son indicios de que Jiménez, en este poema cuyo título hubieran podido usar también Guillén, o Valéry, no ha escrito propiamente poesía pura. Tan sólo algunas poesías totalmente aisladas en el tomo *Belleza* podrían sin distingos ser atribuidas a ese estilo.

Los críticos que han llamado a Jiménez "poeta puro" ya con motivo de sus *Elegías puras* (1908), y también más tarde, tienen que haber pensado en otra pureza [9]. Las relaciones personales entre Jiménez y Valéry tampoco parecen haber producido ningún particular acercamiento entre ambos. En mayo de 1924 coincidieron en Madrid, estando Valéry de huésped en la Residencia de Estudiantes. Este contacto externo tuvo un valor meramente anecdótico. Se desarrolló en la forma de esas cortesías poéticas y esos respetos distantes que suelen mostrar las celebridades al encontrarse por primera vez a la vista del público. Si puede haberse dado una influencia de Valéry sobre Jiménez, tendría que haber salido del libro *La jeune Parque* (1917). Como hemos visto, la evolución del español, desde 1915 lo más tarde, se orienta ya hacia una "depuración". La cuestión de la influencia, ya a la vista de la cronología es ociosa. Además carece de interés porque la "pureza" de Jiménez no significa lo mismo que la de Valéry y Mallarmé. El posterior alejamiento de Jiménez y Valéry se origina de los comentarios menospreciativos, en parte injustos, del andaluz. Dámaso Alonso se acuerda todavía de esta expresión: "¿Qué es Valéry más que un poeta ripioso?" [10].

GUILLÉN

Verdadera poesía pura en España sólo se ha escrito por la generación de los años veinte. El mayor y, en realidad, el único representante de este estilo poético es indiscutiblemente Jorge Guillén. La poética que precede a la selección de sus versos en la Antología de Diego, es una clara adhesión a Valéry, una afirmación de sus propias salvedades ("poesía bastante pura, ma non troppo"), y un distanciamiento polémico respecto al abate Brémond.

[9] Cf. Graciela Palau de Nemes, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, 1957, capítulo XXX: "Un poeta puro", págs. 280-285.

[10] Alonso, *Contemporáneos*, pág. 178.

Pero como información sobre Guillén aporta poco más de esto, puesto que se trata de la contestación epistolar a una encuesta de Fernando Vela sobre la poesía pura [11]. Se ve ya de esta circunstancia que Guillén no tiende a las teorías, a pesar de su condición de profesor. Él deja hablar a su poesía, y este lenguaje, es, pese a su constancia sin precedentes, cualquier cosa menos fácil de entender. Como aquí se trata de medir la distancia de la lírica española respecto a los "modernos" europeos, Guillén representa un testigo primordial. En Guillén tenemos esta poesía "moderna" en una de sus más selectas formas; él "es, entre los vivientes, el poeta lírico intelectual más maduro y consecuente", dice Friedrich [12]. De hecho ocurre aquí, a diferencia de en la poesía de Jiménez, una desensualización de las cosas. La misión de la lengua —al español esto nunca se le había exigido— no es ya adornar, sino desnudar. A través de abreviaturas y bloques de palabras surgen abstracciones sonoras de inaudito rigor formal. Desmaterialización: pero una ojeada al índice de títulos ¿no indica lo contrario? Por ejemplo: "El manantial", "El sediento", "Tornasol", "Una ventana", "El cisne", "Anillo", "Estatua ecuestre", "Copa de vino", etc. Un análisis posterior demuestra que no se trata nunca de la cosa sino siempre de su esencia, de una idea de la misma o de sus aptitudes simbólicas o metafóricas. El nombre importa más que la cosa en sí. Léase el poema "Los nombres".

LOS NOMBRES

Albor. El horizonte
Entreabre sus pestañas
Y empieza a ver. ¿Qué? Nombres.
Están sobre la pátina

---

11 Cf. Fernando Vela, "La poesía pura", en *RdO*, núm. XLI, noviembre de 1926, págs. 218-241.

12 Friedrich, *Estructura*, pág. 286.

De las cosas. La rosa
Se llama todavía
Hoy rosa, y la memoria
De su tránsito, prisa,

Prisa de vivir más.
¡A largo amor nos alce
Esa pujanza agraz
Del Instante, tan ágil

Que en llegando a su meta
Corre a imponer Después!
¡Alerta, alerta, alerta,
Yo seré, yo seré!

¿Y las rosas? Pestañas
Cerradas: horizonte
Final. ¿Acaso nada?
Pero quedan los nombres [13].

El nombre, el concepto, la idea sobreviven al devenir y al tránsito, por eso quedan liberados del tiempo y sobrepuestos a la realidad. El objeto —en el caso citado la rosa— es materialmente insignificante.

Cántico, canto de exaltación, la obra trabajosamente compuesta de toda una vida, lleva el subtítulo de "Fe de vida". Alabanza, glorificación, himno, pasan por ser el más antiguo quehacer del poeta. ¿Se puede ejercer sinceramente en el tiempo presente? A causa de esta actitud fundamental de armonía no es aceptado Guillén por muchos contemporáneos. Oposición, nihilismo han adquirido cada vez más divulgación como presupuestos ontológicos. A lo feo, a lo decadente, a la deformación, a la anomalía, se les ha asignado en el arte una función al menos de oposición estimuladora. El mismo Friedrich establece salvedades por cuanto Guillén "parece a veces exaltar" la vida "en una especie de panvitalismo" [14]. La manifiesta desvalorización de toda poesía pura en la España de

[13] En *Cántico,* Buenos Aires, [4]1950, pág. 26.
[14] Friedrich, *Estructura,* pág. 288.

los años cincuenta procede de un espíritu de época cambiado. Escuchemos sólo a uno de los testigos: Luis Cernuda: "*El mundo está bien hecho,* escribe Jorge Guillén; e instintivamente, al leer tales palabras, nos brota el grito contrario: 'No. El mundo no está bien hecho; pero pudiera estarlo mejor, si no lo impidiera siempre, precisamente, ese conformismo burgués' " [15]. El concepto marxista de que el poeta tiene a su cargo una función social y modificadora del mundo es claramente incompatible con la actitud creadora de Guillén, orientada hacia el reconocimiento y la experiencia. No en vano llama a todo lo extrapoético "resto social" [16]. De la historia, del mundo apartado, Guillén se ha reservado una fidelidad a la vida sobre cuya autenticidad no se admite duda. Y sin embargo hay dramatismo, hay tensión en esta poesía "pura"; sólo que se trata de una tensión puramente intelectual entre el espíritu que contempla y el intelecto que por su parte observa la contemplación. La difícil disputa que se percibe detrás de muchas poesías de Guillén tuvo lugar entre el logro y el fracaso. El estímulo fundamental no es tanto la alegría de ser sino más bien la de conocer. Ciertamente no faltan disonancias en Guillén, mas no se trata de disonancias entre el yo y el mundo. Ahí está, por ejemplo, el contraste fundamental entre la sintaxis absolutamente diáfana y la oscuridad de los contenidos; entre la disposición fragmentaria y desligada de figuras o ideas y la métrica impecable y continua de verso y estrofa; entre lo arbitrario de las fases del suceder y la consecuencia en el desarrollo de la tensión. Finalmente debe considerarse anormidad también la rehusión del yo lírico, y en general ese efecto que Friedrich designa como "la total ausencia de familiaridad" [17]. El choque del lector se produce aquí por medios estilísticos.

---

15 Cernuda, *Estudios,* pág. 193.

16 En el prólogo de Guillén a Pedro Salinas, *Poemas escogidos,* Col. Austral, núm. 1154, Buenos Aires, ^{2}1953, pág. 12.

17 Friedrich, *Estructura,* pág. 290.

De esta manera especial y elevada se introdujo en España la poesía pura. La datación es más difícil en Guillén que en Jiménez. La primera edición de *Cántico* apareció en 1928. De 1917 a 1923 estuvo Guillén de lector en la Sorbona; en 1924 se doctoró en Madrid con una tesis sobre Góngora. Sus primeras poesías se publican desde 1920 en revistas como *Índice, Mediodía, Litoral, Carmen, Revista de Occidente*. Los borradores más antiguos datan del año 1919[18]. Valéry había publicado en 1917 *La jeune Parque* y la primera redacción del *Cimetière marin*. El volumen de *Charmes* apareció en 1922. Aquí vemos por segunda vez —la primera fue con los movimientos vanguardistas de los años de la postguerra— que las corrientes literarias son acontecimientos europeos generales que ahora incluyen a España. La receptividad y los contactos están ahí, un sentimiento de vida común europeo podía producirse.

La pelea por las prioridades, frecuentemente llevada con espíritu patriotero, se muestra absurda desde el punto de vista de la creación artística: ciertamente un artista toma de su modelo sólo aquello que concuerda con su inclinación, o bien lo que la estimula por contraste. ¿Va a ser, por ejemplo, Huidobro mayor poeta que Reverdy sólo por la circunstancia de que había formulado ya en 1914 su arte poética creacionista? ¿Desmerece algo Guillén como poeta por reconocer a Valéry como su maestro?

Por lo demás, Valéry se ha convertido para los españoles del movimiento renovador de principios de siglo, en exponente de la reciente lírica "moderna". Lo mismo que Góngora, también él era un reactivo alrededor del que las generaciones se dividían. Antonio Machado ya señala a Valéry como burro de carga, cabeza de turco, demonio importuno que preside el aquelarre de los "modernos":

> A mi juicio, los poetas jóvenes, entre los cuales hay muchos portentosamente dotados —Guillén, Salinas, Lorca, Diego, Alonso,

18 Cf. A. Monterde, *op. cit.*, pág. 125.

Chabás, Alberti, Garfias— están más o menos contaminados del barroco francés —cartesianismo rezagado—, que representa el susodicho Valéry. De este poeta no han de aprender mucho. Cuanto hay de esencial en su lírica es una metafísica tan vieja como Parménides de Elea, y todo lo demás pura algarabía [19].

A pesar de esto la poesía de Guillén, quien gusta de llamarse a sí mismo "poeta esencial", continúa la misma dirección que Jiménez había seguido después de 1916. Mostraremos esto en un solo poema. Jorge Guillén ha debido de escribirlo entre 1928, año de la primera edición de *Cántico*, y 1931, ya que figura en la primera *Antología 1915-1931* de Gerardo Diego:

ESOS CERROS

¿Pureza, soledad? Allí. Son grises.
Grises intactos que ni el pie perdido
Sorprendió, soberanamente leves.
Grises junto a la Nada melancólica,
Bella, que el aire acoge como un alma,
Visible de tan fiel a un fin: la espera.
¡Ser, ser, y aún más remota, para el humo,
Para los ojos de los más absortos,
Una Nada amparada: gris intacto
Sobre tierna aridez, gris de esos cerros! [20].

Guillén nombra en el título el punto de partida, la "ocasión" de su inspiración. (Casi siempre, ya lo hemos dicho, se trata de una cosa, de algo aprehensible por los sentidos.) Aquí se señalan unos cerros en la lejanía. (En poesías de este tipo [21], de Guillén

[19] En el ensayo "¿Cómo veo la nueva juventud española?", del 1 de marzo de 1929, reimpreso en *Los complementarios*, Buenos Aires, 1957, páginas 152-156, especialmente 155.

[20] *Cántico*, [4]1950, pág. 306.

[21] Jaime Gil de Biedma, *Cántico. El mundo y la poesía de Jorge Guillén*, Barcelona, 1960, distingue en su ensayo tres tipos: Poemas de la totalidad, poemas del objeto (entre los cuales se contará "Esos cerros") y las formas tardías. Las designaciones no son muy expresivas, pero las argumentaciones

corresponde al solo título la importante función de arranque. El primer verso puede ya preguntar por la significación de esta imagen titular:) ¿Evocan estos cerros una idea de la pureza, de la soledad? (La frecuente forma interrogativa tiene en Guillén la significación de un rasgo estilístico dinámico. Pone al pensamiento en acción, despierta la esperanza de una respuesta.) El lacónico "Allí" rechaza las contestaciones precipitadas y encamina hacia la cosa, hacia su percepción. Lo gris de los cerros queda establecido como concreto punto de partida, matizado como lejano y flotante. Y por vía de este único atributo —¡qué importante la adjetivación en esta clase de poesía!—, el gris de los cerros contemplados, las asociaciones instan hacia la representación de una nada, sugerida por el simbolismo del color gris. Apenas se ha dado esta respuesta, en el mismo instante se la cambia paso a paso: la "nada", si estuviera inadjetivada, nos arrojaría bruscamente a la anterior respuesta ficticia: "soledad". Pero el gris bostezo de la nada, lo hostil, sólo surge como un rayo, se vuelve "melancólico", luego "bello", perdiendo su carácter inofensivo, y se va extinguiendo al fin en lo bueno. En el aire del cielo hospitalario ("aire", "brisa", son una y otra vez símbolos de lo diáfano, del bien, en Guillén) se suspende esta nada tiernamente gris y se convierte en símbolo de la espera confiada, de lo estable. Con ello se ha dado la respuesta definitiva. El nexo conceptual establecido por el poeta alude a la fiel "espera" de los cerros en la corriente del tiempo. ¿Y el hombre? Sólo a través de una palabra mínima como "fiel" encuentra expresión la participación humana. Sólo ahora entendemos completamente las preguntas introductorias: "¿Pureza, soledad?" insinuaban falta de relación. Aquí se la desmiente por la introducción común de mundo y hombre en la corriente del tiempo, por el descubrimiento de una actitud ejemplar

son interesantes. Sólo después de haber hecho nuestra propia interpretación hemos conocido que Gil de Biedma se había ocupado con pormenor del mismo poema que interpretamos.

en la imagen del cerro a media luz: espera, confianza en la permanencia. (Tácitamente ese ethos descansa sobre una analogía abstracta entre naturaleza y hombre.) El clímax concluye aquí. (El cliché de los "montes eternos", frecuente en la poesía alpina, demuestra qué poco rebuscado es el pensamiento en Guillén. La dificultad de este género de poesía reside únicamente en la violenta escarpadura de sus abstracciones, que después de cumplir la curva de su vuelo vuelven a caer cerca de su punto de partida.)

Y ahora viene el "cántico", la alabanza. La actitud hímnica es inseparablemente también un deseo, el éxtasis de una vecindad casi erótica a su meta. (En estos momentos de triunfo irrumpen en Guillén las típicas exclamaciones extáticas e intensificadoras: "más sol", "más realidad", "más vida"). La relación encontrada puede ahora comprenderse en una fórmula feliz: "una Nada amparada" en la inagotable corriente del tiempo, eso es el gris de los cerros, eso quiere ver reconocido por sentimiento ontológico el poeta, aun en peores condiciones de visibilidad (humo, ceguera). El final es una cadencia que recoge el título y despide en tierna gratitud la imagen que daba el impulso. (El número de tales imágenes impulsadoras es enorme en Guillén. Significativamente, el mismo tema será tratado nuevamente poco después en *Cántico* con medios poéticos diferentes en el poema "En el aire" [22]. Guillén exige de sí mismo la constancia, no la unicidad.)

Reconocemos claramente en este ejemplo la relación del poeta con el mundo: la naturaleza y las cosas ya no son, como para el romántico, reflejos del ánimo, sino polos suspendidos libremente a los cuales se pueden anudar asociaciones significativas, ejemplificadoras, cargadas de nociones en variación indefinida y en impulsivo gozo de descubrimiento. El verdadero acto poético se inicia sobre la reflexión espiritual que le inspira un objeto sensible

[22] *Cántico*, [4]1950, pág. 311.

y en la cual él se observa. Después vuelve otra vez sobre el objeto, como si quisiera agradecerle algo. ("Muchas gracias" se dice aquí y allí en la conclusión.) Esa poesía es intelectual no por razón de su asunto, sino por su creación, por el acto poético. Esta relación con el mundo exterior constituye la peculiaridad de Guillén. Georges Poulet lo confirma con estas palabras: "Aquí no hay, pues, ni progreso ni oposición, nada más que la consignación del esplendor objetivo. Desde ese punto de vista, la poesía de Guillén se separa netamente del resto de la poesía europea. No comienza por lo interior sino por lo exterior" [23].

El temple anímico de tal poesía es la permanente disposición para admitir comunicaciones sensibles y ponerlas en interrelación. Podemos hablar de simbolismos en tanto en cuanto aquí las cosas no se hacen simbólicas a través de una vivencia sino de la observación. El propio poeta se ocultará la mayoría de las veces tras su poema, y su presencia se advierte sólo como anunciador de un "éxtasis conquistado" [24], para quien cada experiencia sensorial es aún una sensación. Realmente sólo con reservas puede hablarse de una comprensión poética del mundo. La poesía de Guillén vive seguramente en una mundanidad y aquendidad recreadoras, aporta como piedra de mosaico también una contribución al descubrimiento del ser. Pero el proceso poético está ahí completamente en primer plano, es cosa tan principal que la "experiencia" adquirida queda como insignificante, con frecuencia en abierto contraste humorístico frente a la pompa del poema, en maliciosa complicidad. Esta limitación, este contentarse con lo insignificante, esta fidelidad a lo pequeño —pensaríamos en el entomólogo J.-H.

---

23 Georges Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, Paris, 1961, pág. 515: "Il n'y a donc ici ni progrès, ni opposition, rien que l'enregistrement de la splendeur objective. De ce point de vue, la poésie de Guillén se sépare nettement du reste de la poésie européenne. Elle ne commence pas par l'intérieur, mais par l'extérieur".

24 *Cántico*, [4]1950, pág. 307, en el poema "Los labios".

Fabre— es el segundo aspecto en el que se dividen los juicios sobre Guillén. El primero fue su supresión del mal.

La falta de misterio en la temática, la transparencia de la actitud creadora y a menudo la difícil comprensión, hacen fácilmente olvidar al lector lo enmarañado, lo intrincado y lo genial del procedimiento. Su lenguaje muestra una absoluta inclinación a la alusión sugestiva. La ley fundamental en la estética de Guillén consiste en crear una alta tensión y resolverla con medios mínimos. Esto exige una extraordinaria precisión en la selección del vocabulario, en las cadencias sintácticas, en las transiciones elípticas.

Examinemos de nuevo la forma de nuestro poema "Esos cerros". Su pretensión no es fácil; se trata de matizar el mero gris, simbolizarlo y mantenerlo como eje de la composición. La ausencia de fábula exterior es extrema. Como único verbo principal figura "ser", varias veces. La tensión nace de otra manera, a través de un juego entre dos actitudes poéticas fundamentales: el júbilo y la meditación. Esta duplicidad de la forma interior se exterioriza en la muchas veces observada dualidad de la expresión lingüística. Al abrupto colocar de palabras sueltas sigue el torrente de frases completas, al "sí" un "pero"; al tono elevado del grito, el moderado de la reflexión. "Canto" o "voz hablada" llama a esta alternativa Casalduero[25]. Este ir y venir se hace tan patente en nuestro poema a lo largo de las cuatro unidades que lo constituyen, que no es necesario insistir sobre ello. La sintaxis está puesta totalmente al servicio de este dualismo y renuncia a todo lo explícito que una construcción normal exigiría. La composición diáfana se articula en cuatro partes: I, el título y el verso 1 anuncian el tema; II, en los versos 2 a 6 se establece el nexo conceptual y simbólico; III, los versos 7 a 9 aportan la confirmación de este descubrimiento; IV, los versos 9 y 10 forman la cadencia

25 Joaquín Casalduero, *Cántico de Jorge Guillén*, Madrid-New York, 1953, especialmente págs. 183-192.

final. Esta estructura está subrayada por el ritmo adoptado, pero no cohibida en su disposición por ningún esquema infraestrófico. Encabalgamiento y renuncia a la rima facilitan que la dicción fluya en las partes discursivas. Mediante cuidadosas aliteraciones y asonancias internas, en virtud de un ritmo pensado con precisión, se forma incluso en los versos recitativos una musicalidad que descansa totalmente sobre medios lingüísticos y por consiguiente en ningún tipo de onomatopeya o de sonoridad significativa. En la forma de la décima, Guillén ha encontrado una medida estrófica particularmente adecuada a la realización de su arquitectura modelo. Esta vez fue preferido el solemne endecasílabo al octosílabo corriente. Guillén ha encontrado en la multitud de metros tradicionales tantas formas adecuadas, que para él era mayor el gusto de elegir con acierto que el inventar formas nuevas.

¿SALINAS?

No por eso fue Guillén un solitario, pues aun cuando la generación se disolvió como grupo, él permaneció en trato amistoso con Pedro Salinas hasta la muerte de éste en 1951. A él va dirigida la dedicatoria al final de la edición definitiva de *Cántico*. Precisamente por esa amistad, pero también en atención a sus coincidencias poéticas y sus mutuos auxilios críticos, han sido designados Salinas y Guillén como hermanos gemelos en poesía [26]. Para Alberto Monterde, Salinas es el poeta puro en persona. Como ya sabemos lo ampliamente que él toma ese concepto, no nos extraña leer que a continuación precise: "Una lírica que se dirige más al sentimiento que a la inteligencia" [27].

También en otras partes se encuentra Salinas situado por los críticos en el cuadro de la poesía pura. Friedrich lo cita dos veces,

[26] Cf. Cernuda, *Estudios*, pág. 203.
[27] A. Monterde, *op. cit.*, pág. 133.

bien que sólo con manifestaciones críticas, no con versos. A pesar de ello se le ve así colocado entre los representantes de lo "moderno". Su poética en la Antología de Diego apela de hecho a Mallarmé. Y, sin embargo, en nuestra opinión se dan importantes motivos para situar a Salinas lejos de Guillén y mostrarle en el cuadro de una poesía distinta.

González Muela defendió ya en su ensayo la tesis de que entre la obra de Salinas y la de Guillén hay una disparidad radical, pero que las diferencias son complementarias[28]. Sin tomar demasiado simétricamente esa mutua complementación, se puede convenir en que ambos amigos son una pareja de contraste, y, por lo tanto, comparables. Comparables en primer lugar en lo puramente biográfico: son los dos representantes más antiguos de esta generación, ambos nacidos en el interior de España, Salinas en 1892 en Madrid, Guillén en 1893 en Valladolid. Ambos estudiaron en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, los dos comenzaron a publicar ya en su edad adulta, en 1923 y 1928, después de haber pasado varios años como lectores en Universidades europeas. Pero más importantes son las semejanzas en su sentimiento de la existencia: a los dos les une su confianza en el orden del mundo, y su fe en la vida. El símbolo circular en Guillén, la palabra *redondo* frecuente en Salinas, apuntan a eso. También Salinas tiene la misma tendencia a la abstracción: él no quiere sólo nombres, sino pronombres. Y, en fin, les es común el decisivo estímulo de escribir poesía: para ellos el mundo está necesitado de que lo completen los poetas.

Sólo aquí surgen diferencias esenciales: el llamamiento poético que se manifiesta en Guillén le lleva por encima de la realidad, significa anulación de límites y descubrimiento de nuevas ordenaciones del ser en síntesis y abstracción. "Más allá" es el famoso

---

28 Joaquín González Muela, "Poesía y amistad: Jorge Guillén y Pedro Salinas", en *BHS*, 35 (1958), págs. 28-33.

blema de esto. Es una actitud activa. Por el contrario, para Salinas el mundo quiere ser completado interiormente, se trata de una iluminación de las relaciones dentro de la existencia. *Todo más claro* se titula un volumen de poesía tardío (1949). Relaciones no entre poeta y mundo, pues ahí domina la ordenación del acaso (*Seguro azar* se titula su segundo libro, 1924-1928), y las cosas, desde la rosa hasta el teléfono quedan a salvo en la misma *Confianza* (este es el título de uno de sus libros editado póstumamente). Lo que aún queda sin resolver son las tensiones infinitamente variadas entre el yo y el tú. La intención de Salinas no es, pues, creativa como la de Guillén, sino analítica, introspectiva. La trama múltiplemente entrelazada del eros puro se desenreda en innumerables aspectos, sin que surja una persona, un rostro, un nombre. El otro polo se llama simplemente "tú", un pronombre, una proyección sensual, una sombra de la amada. Guillén se mueve perfectamente en lo visual, Salinas en cambio siente, barrunta, tantea. Su consigna es: "detrás". El análisis de la estructura del tiempo en Salinas resultaría productivo. No en vano ha traducido a Proust al español. Su poesía ha impulsado el tema amoroso, aparentemente tan gastado, en una nueva dirección, hacia el problema de los límites ontológicos. Spitzer llama a Salinas "el místico tanto de la unión como de la desunión" [29]. Horst Baader ha llamado justamente la atención sobre su relación con el petrarquismo [30].

La fidelidad temática y motivística hace aparecer a Salinas —igual que a Guillén y ya a Jiménez— como "autor de un solo libro", pese a cualquier mudanza. Tampoco corresponde a Salinas sólo la expresión de Leo Spitzer: "conceptismo interior", ya que constatamos siempre que una tensión polar exige intentos de

---

29 Cf. Leo Spitzer, "El conceptismo interior de Pedro Salinas", escrito en 1940, publicado primero en *RHM*, VII, 1941, luego en Leo Spitzer, *Lingüística e historia literaria*, Madrid, 1955, págs. 227-294. Nuestro pasaje en la pág. 284.

30 Horst Baader, *Pedro Salinas*, Köln, 1955, págs. 182 y sigs.

solución incansables, cavilosos. Aquí coinciden Juan Ramón Jiménez, Guillén y Salinas; sólo el modo de sus soluciones los vuelve a diferenciar. El concepto, el juego verbal significativo aprovecha las posibilidades intrínsecas al lenguaje como punto de arranque... Es en último término una mística de signos que reconoce al sistema de la lengua facultades gnósticas de intelección. El poeta opera con la gran arbitrariedad del significante. El conceptismo cuando es interior, no llega a plasmarse en formas amaneradas y no es resuelto por un azar lingüístico; inserta por el proceso de la actualización planos prelingüísticos, va detrás de las asociaciones que se instalan a partir de un significado sobre la base de una tensión dada. Desde el punto de vista del arte del lenguaje, este paso significa un cambio de estructura; la forma pierde puestos. Y ahí hay que buscar la razón de por qué Salinas sea juzgado tan diferentemente. Quien no pueda revivir el valor conceptual, el temple lírico, el gesto poético, el idealismo; quien espere la chispa lírica sólo de la magia de la palabra, de la deformación creadora del proceso contextual, no sabrá valorar la poesía de Salinas [31].

Habría que poner de relieve a partir de estas diferencias, qué poco se aviene esta obra al estricto concepto de lo "moderno". La adopción de neologismos técnicos en su vocabulario no toca al proceso creador. Si Salinas se mueve dentro de esta esfera es por su culto a lo exacto, como observa con razón Horst Baader. Incluso los versos libres, lo métricamente informal, no aparentan ningún

---

31 Cf., por ejemplo, Torrente, *Panorama*, págs. 298-302, especialmente página 299: "Hoy, nuestra afirmación general (sin más excepciones que la de *La voz a ti debida* y la de *Error de cálculo*), es que la auténtica emoción lírica de Salinas ha sido estorbada, de una manera sistemática, por los elementos circundantes, en el momento de la operación expresiva". Por "elementos circundantes" Salinas entiende estilo, lengua, sentimientos, aspiración, todo cosas exteriores a la poesía misma. Cf. además, Cernuda, *Estudios*, *op. cit.*, págs. 199-206, quien considera *Presagios*, el primer libro de Salinas, como el mejor, precisamente porque éste más tarde sólo veía consumado el acto de creación lírica en el juego de sentidos descrito.

modernidad, al contrario: no se inclina uno —en contradicción con la estética moderna— a demorarse en la técnica expresiva de Salinas. En caso necesario, se puede también reproducir una poesía suya por el mero informe del contenido argumental. El lenguaje poético no hace transparentarse nada que no esté dicho. En las variaciones de Salinas nos llega el pregón de un poeta contemplativo. Esto las coloca en una alta tradición, las convierte en delicioso objeto de estudio de grandes críticos (Vossler, Spitzer, Ángel del Río, y otros), les asegura un lugar en la historia de la literatura. "¡Qué completa una poesía a un tiempo intelectual, pasional, sensual!", exclama Guillén [32]. Y el propio Salinas declara una vez: "La tradición es la forma más plena de libertad que cabe a un escritor". Precisamente por esto no coincide aquella poesía con los postulados de lo "moderno" europeo. Mirado desde un punto de vista histórico-literario es más sensible para lo contemporáneo el crítico Salinas que el poeta Salinas. Sin que esto sea un juicio valorativo.

¿ALONSO?

La primera poesía de Dámaso Alonso también a veces es designada como poesía pura. El título *Poemas puros* (1921) puede ser culpable de ello. Una estrofa como:

> Lengua, barro mortal, cincel inepto,
> deja la flor intacta del concepto
> en esta clara noche de mi boda [33],

parece aludir a una felicidad pura de las ideas. Pero en el mismo soneto, el poeta asigna a su lengua el otro lugar:

---

[32] En el citado Prólogo a Pedro Salinas, *Poemas escogidos*, pág. 13.
[33] Del poema "¿Cómo era?", en Diego, *Poesía española*, pág. 366.

> y canta mansamente, humildemente,
> la sensación, la sombra, el accidente,
> mientras Ella me llena el alma toda.

La emoción inspiradora, el fervor del sentimiento, caracterizan esta actitud creadora, no el intelecto o la alegría de transmutación por virtud de la palabra. No en vano encabeza este soneto una cita de J. R. Jiménez [34]. Las poesías tempranas de Alonso una y otra vez recogidas en antologías, por ejemplo "Calle de arraba!", o "Los contadores de estrellas", son delicados cuadros de ambiente. Las poesías disonantes de aquel tiempo tienen un efecto forzado, afectado ("Recuerdos de viaje", "Zentral Hotel"). Mejor manejaba la técnica lacónica de la poesía tradicional popular ("La victoria", "Ejemplos"). En todo caso, a la vista de este eclecticismo uno no puede evitar la impresión de que Alonso rindió tributo al espíritu de la época de la deshumanización sin profundo convencimiento. Él mismo lo reconoce en su recapitulación:

> Si he acompañado a esta generación como crítico, apenas como poeta. Mi primer librito es anterior (1921) a la constitución más trabada del grupo. Las doctrinas estéticas de hacia 1927, que para otros fueron tan estimables, a mí me resultaron heladoras de todo impulso creativo. Para expresarme en libertad necesité la terrible sacudida de la guerra española. Los poemas más antiguos de *Hijos de la ira* (1.ª edición, 1944), son de 1930; pero la mayor parte, posteriores a 1940 [35].

De forma que sería desacertado traer a más inmediata consideración en este lugar y contexto la lírica de Alonso. Ya lo haremos más adelante. Sin embargo aquí nos apoyamos en las valiosas manifestaciones del crítico, como hemos hecho hasta ahora y aún habremos de hacer frecuentemente, llenos de gratitud.

---

[34] Dámaso Alonso, *Antología. Creación.* Selección, prólogo y notas de Vicente Gaos, Madrid, 1956, pág. 66: "¿Cómo era, Dios mío, cómo era..." (Juan R. Jiménez). Véase aquí, más abajo, págs. 450-451.

[35] Alonso, *Contemporáneos*, pág. 169, n. 4.

ALEIXANDRE

También Vicente Aleixandre ha escrito sus primeros versos bajo el signo de la poesía pura. La cuestión sobre posibles influjos y modelos poéticos es en su caso muy interesante porque lleva a respuestas inesperadas. En 1917 el todavía poco letrado joven había sellado amistad con su coetáneo Dámaso Alonso. Por éste llega a Rubén Darío y en general a la poesía. Experimenta el romanticismo en Bécquer, la mística en San Juan de la Cruz. La admiración por Góngora le ha acercado luego, no antes de 1926, a su generación poética. Hasta entonces había escrito totalmente en privado sus propios versos al lado de su actividad profesional. La total orientación hacia la literatura le fue impuesta propiamente por la mala salud que ya en 1925 le impedía una vida activa. En medio de los tipos de esta generación de profesores y artistas, hubo de aparecer como figura marginal. Sin embargo, sus poesías tempranas de los años 1924 a 1927, han llegado a componer un tomo considerable: *Ámbito* (1928). Un ciclo de ocho poemas nocturnos abarca y reparte grupos de tres composiciones cada uno sobre los temas "puros" de la juventud, el viento, la fuente, la mañana, el reloj. Con las cuatro escasas estrofas de "La una" [36], con su juego de pensamiento, su precisión imaginera y su conclusión geométrica, haría pensar en Guillén. (Nótese que el primer *Cántico* de éste no ha salido hasta el mismo año de 1928.) A posteriori, sin embargo, choca ya en esta primera obra esa potencia verbal de sus poemas sobre la naturaleza, por ejemplo "Mar y noche" [37], en los que ya se anuncia el Aleixandre de después. En la siguiente fase de este lírico se mostraría luego que la poesía pura y el surrealismo no son tan dispares. Por lo demás, la semejanza

[36] Vicente Aleixandre, *Poesías completas*, Madrid, 1960, pág. 129.
[37] *Ibidem*, págs. 101 y sig.

entre Aleixandre y Guillén no vale sólo para el final de estos años veinte, ni descansa sólo en la continuidad creadora común a los dos, sino también en la actitud fundamental de fidelidad al mundo, y aún en ese modo típico de ver que en cualquier momento de la vida descubre cómo inciden en él intemporales y cósmicas perspectivas.

CERNUDA

Luis Cernuda, andaluz que temporalmente ha estado más bien al margen de esta generación —es nada menos que diez años más joven que el mayor, Salinas—, también suele ser situado dentro de la poesía pura. Germán Bleiberg, por ejemplo, en el *Diccionario de Literatura* le coloca incluso en primerísima línea dentro de esta estética privativa que intenta excluir todo lo no lírico. También según Friedrich está Cernuda en inmediata vecindad con Guillén, como representante de una lírica decididamente intelectual [38]. Una vez más da lugar a malentendidos la generalización y la demasiado relajada delimitación de la idea de poesía pura. Y sólo la indiscutida maestría de Guillén dentro de esta tendencia, arrojaría sobre Cernuda, en cuanto poeta puro, una sombra de epígono. Hemos llegado al convencimiento de que este sevillano, fuertemente señalado por la soledad humana, aumenta la multiplicidad de esta generación mediante una inconfundible característica propia. De Guillén le separa por de pronto su profunda insatisfacción ante la realidad. Su vida está, como su obra lírica, bajo el signo del desacuerdo entre realidad y deseo. *La realidad y el deseo* es el título esclarecedor de la edición colectiva. Ningún poeta de esta generación se sale en esta medida de la euforia común, ya descrita. Es como si él fuera un fruto tardío aislado, aun sin tener en cuenta su fecha de nacimiento. Así, en su primera poesía, la palabra

[38] Friedrich, *Estructura*, pág. 229.

"reciente" es casi una muletilla. Pero no significa con ella la "huella fresca" de Ortega para el cazador, sino la expresión vacía de un pasado, de un mero retraso, un logro perdido. Su *cogito* tendría que rezar: muero, luego he existido. Y de este relegar al pasado surge la permanente melancolía del poeta:

> Y mi vida es ahora un hombre melancólico
> Sin saber otra cosa que su llanto [39].

También se pretende darle presencia al futuro:

> Y su forma revela
> Un mundo eternamente presentido [40].

Esta nostalgia, este dolor cósmico, este cansancio, pertenecen absolutamente a la íntima postura de los románticos. Salinas ha hecho resaltar particularmente este rasgo de Cernuda [41]. No obstante, suele pasarse por alto que en la poesía de Cernuda no se busca de ningún modo la liberación romántica en la orgía del dolor. Más bien se acentúa la tensión de un modo disonante:

> Otra noche acunando
> esta dicha vacía [42].

El mundo se ha endurecido:

> En el mundo de alambre
> Donde el olvido vuela por debajo del suelo [43].

---

39 Luis Cernuda, *La realidad y el deseo* (1924-1956), México, 1958, página 53: "Linterna roja", de *Un río, un amor* (1929).

40 *Op. cit.*, pág. 45, "Oda", de *Égloga, elegía, oda* (1927-1928).

41 Cf. Pedro Salinas, "Luis Cernuda, poeta", en Salinas, *Literatura*, páginas 220-227, especialmente pág. 227: "*La realidad y el deseo* es, a nuestro parecer, la depuración más perfecta, el cernido más fino, el último posible grado de reducción a su pura esencia del lirismo romántico español".

42 Luis Cernuda, *op. cit.*, pág. 23, núm. XXI de las *Primeras poesías* (1924-1927).

43 *Op. cit.*, pág. 62, "Como la piel", de *Un río, un amor* (1929).

También a una imaginación solitaria podrían dilatársele tiempo y espacio; en lugar de eso, Cernuda se encuentra frente a un muro de hostil incandescencia:

> El día, esa luz que abraza estrechamente un triste muro,
> Un muro, ¿no comprendes?,
> Un muro frente al cual estoy solo [44].

Que estamos ante un romántico furibundo no cabe duda según la poética de Cernuda en la *Antología* de Diego. Su nihilismo agresivo, su rechazo de "esta grotesca civilización" son únicos en el marco de la generación entera.

Con razón se preguntará uno ahora dónde pueden estar los puntos de contacto con la poesía pura, con la lírica intelectual. Residen en los procedimientos poéticos similares. Cernuda prescinde igualmente de la anécdota y deja su emoción abrirse en amplios sistemas de movimientos abstractos. Nubes, viento, agua son "objetos" preferidos de un mundo fuertemente desobjetivado. Lo privativo en la lírica de Cernuda, el adelgazamiento, la evaporación de lo objetivo, no es una operación selectiva de un intelecto ansioso de síntesis, sino imposibilidad existencial de alcanzar la realidad anhelada. "Esta imposibilidad de contacto absoluto y posesorio con la realidad da a la visión del poeta su carácter esencial" dice Salinas [45]. Vivanco ha visto certeramente que esta pretendida poesía pura, contra lo esperable, no es absolutamente creativa, sino anti-creadora [46]. Lo esotérico, lo difícil en los versos de Cernuda abogarían por una aproximación a la poesía pura. Lo que de nuevo la separa de aquélla es la presencia continua del yo poético. Frente

---

44 *Op. cit.*, pág. 69, "Telarañas cuelgan de la razón", de *Los placeres prohibidos* (1931).

45 *Loc. cit.*, pág. 222.

46 Vivanco, *Introducción*, pág. 296: "Y en cierto modo, una palabra fría y anti-creadora, quiero decir: palabra de poeta al que no le interesa demasiado crear nada".

a la afirmación imperativa, anónima de Guillén hay aquí una negación infinitamente variada. Cernuda tiene además en mayor medida que Guillén el don de una extraordinaria musicalidad. Lo que en sí parece requerir tonos patéticos se reviste totalmente de finura verbal. En ritmo juguetón se perciben monstruosas metáforas dentro de la más estricta observancia métrica. Estas múltiples contradicciones pertenecen lógicamente a la estética de lo irregular. Cernuda es un manierista moderno del sello más peculiar, que se tiene a sí mismo como el más fiel objeto. Se ve, pues, que Cernuda no encaja dentro de nuestra definición de la poesía pura. Tendremos que volver sobre él en el capítulo dedicado al surrealismo.

XI

EL NEOPOPULARISMO

DELIMITACIONES

Este concepto se ha introducido con mayor univocidad que el de popularismo que le ha servido de base. Guillermo Díaz-Plaja da, en su *Historia de la poesía lírica española* [1], una definición que contiene lo esencial:

> Precisemos, primero, el carácter andaluz de este retorno a lo popular; segundo, el valor relativo de este retorno. Es andaluz, porque en ningún otro folklore se dan las posibilidades estéticas en relación con los nuevos postulados literarios... Vemos, pues, que lo que interesa a los poetas del lenguaje popular no es, de ninguna manera, su ruralismo, su zafiedad, sino lo que hay en ellos (*sic*) de intuición poética, de agudeza lírica, a veces inconsciente. Interesa también su garbo, su ligereza expresiva, el metro breve —el romance, la seguidilla—, y la ingenua música de la tonada popular. Por ello he notado antes el valor relativo de este retorno, que bautizo no de popularismo, sino, adrede, de neopopularismo. Retorno a lo popular; pero sin abandonar ninguna de las conquistas de la nueva lírica.

No sabemos hasta qué punto se ha de tomar literalmente la palabra "bautizar" en este texto. El concepto de neopopularismo lo

---

[1] Barcelona, ²1948, pág. 398.

hemos encontrado con no mucha frecuencia en otras partes. En el ya citado artículo sobre el popularismo del *Dicc. de Literatura Española* [2], se habla también de un "neopopularismo lírico", asimismo de un modo difuso y sin propósito. En la puramente descriptiva *Historia de la literatura*, de Ángel Valbuena Prat [3], no se habla de ello. "Tradición, popularismo, elaboración y arte" se lee ahí al formular la relación de Lorca con lo popular. Tampoco Gonzalo Torrente Ballester trata en su *Panorama* de estas relaciones histórico-estilísticas. El concepto de neopopularismo falta también en el libro *Poetas españoles contemporáneos*, de Dámaso Alonso. Se habla, naturalmente, del asunto: en un pasaje Alonso cita, refiriéndose a Lorca y Alberti, "una especie de popularismo, recién creado, virginal" [4]; y en el prólogo a la *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional*, habla de un "popularismo poético en la generación de 1927" [5].

Por otra parte el concepto de neopopularismo, según lo define Díaz-Plaja, aparece también en la literatura científica, por ejemplo, en Gonzalo Sobejano; en un ensayo sobre Antonio Machado escribe:

> Cuando se habla de corrientes popularistas en nuestra lírica contemporánea, suele pensarse casi exclusivamente en F. G. Lorca y R. Alberti. La verdad es, sin embargo, que la parte popularista de la obra de los hermanos Machado, de los dos, es más "popular" que la de Lorca y Alberti. Para éstos resulta acertado el título clasificativo de "neopopularistas"; los Machado representan una tendencia auténticamente "popularista" [6].

---

2 *Diccionario*, s. v. *Popularismo*, págs. 636 y sig.

3 Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, Barcelona, 1964, t. III, pág. 639.

4 Alonso, *Contemporáneos*, pág. 186.

5 Alonso / Blecua, pág. XXVI.

6 Gonzalo Sobejano, "Notas tradicionales en la lírica de Antonio Machado", en *RF*, 66 (1954), págs. 112-151, especialmente pág. 136.

En el mismo sentido proponemos hacer una bipartición fundamental en referencia a los contactos literarios con lo popular a lo largo de los cien últimos años más o menos. Vemos por un lado el popularismo, el estilo de lo cantable-lírico, característico de los intimistas postrománticos y de la mayoría de los poetas del 98: un estilo con los caracteres de la poesía premoderna. Vemos por el otro el neopopularismo, que ante todo ha descubierto el "surrealismo" de ciertos cantares populares y que, a causa de su especial condición, sobre todo en el folklore andaluz, encontró ahí antiguos ejemplos para sus creaciones modernas. Las distintas interpretaciones de poesía en este capítulo han de mostrar hasta qué extremos pueden ser diversos el neopopularismo y el popularismo, pese al común recurso a la poesía transmitida popularmente. Aparte de la diferencia estructural de que el popularismo es una forma de poesía tradicional y el neopopularismo, en cambio, una forma de lo "moderno", se debe señalar en todo caso una diferencia general: la de que el realce literario de las formas populares suele ser en el neopopularismo mayor que en el popularismo.

Como sucede siempre en los fenómenos colectivos, resulta muy difícil, por no decir imposible, separar con precisión temporal o personalmente, uno y otro estilo. De todos modos, tras la muerte de los dos Machado y de Unamuno, sólo el viejo Jiménez ha escrito aún en un estilo popularista. Antes de las *Baladas de primavera* (1907) de este autor no se encuentra lírica neopopularista. Ésta se forma sobre todo hacia la mitad de los años veinte. Por el contrario, el popularismo no muestra una concentración temporal comparable. La diferenciación de uno y otro estilo es resultado casi espontáneo de la hipótesis de trabajo elegida aquí —la evolución de los estilos en España medida en su distancia con lo "moderno" europeo—. El apoyo de uno y otro en lo popular es precisamente uno de los indicios más útiles para establecer el cambio de estilo en España. El fenómeno es tan curioso, principalmente

en comparación con las demás literaturas europeas, que quisiéramos investigarlo algo más de cerca.

Así, mientras los filólogos le atestiguan a la poesía española su inesperada antigüedad y con ello contribuyen a la euforia cultural de España en los años veinte, tiene lugar entre los artistas la irrupción de lo "moderno" europeo. Según esto la literatura popular hubiera tenido que correr en España la misma suerte que en otros lugares: la "modernidad" ha dejado el tesoro de canciones, tan ponderado por los románticos, en manos de la ciencia folklórica, de la historia de la literatura, y de los coros y danzas, y le ha vuelto las espaldas. La superación de las formas más antiguas de poesía, por tanto, propiamente hubiera tenido que eliminar también en España la poesía tradicional. Pero España es otra vez un caso especial: los poetas "modernos" de los años veinte están tan entusiasmados de esta poesía tradicional como sus antecesores románticos; sólo que por otras razones. La coincidencia del postromanticismo, por tanto también, de nuestra primera generación, con la poesía popular, alcanza, como vimos, sólo determinadas capas de lo poético: el tema, el temple anímico, la musicalidad, y también el atractivo del origen anónimo. Los jóvenes líricos "modernos" que se encuentran de nuevas con la poesía tradicional o la conocen por la tradición oral, descubren ahora, para su entusiasmo, que en esa poesía transmitida de lo antiguo se encuentran frecuentemente rasgos señaladamente "modernos". Pero la concordancia de lo "moderno" con esa lírica antigua ya no afecta —como en los poetas anteriores— al contenido y al tono, sino a ciertas particularidades formales. Así se explica la aparente contradicción de que tanto los románticos unas veces como los "modernos" otras, hayan encontrado en la poesía tradicional correspondencias con su propia estética. La multiplicidad, la multiformidad de la rica poesía popular de España resultaba de interés lo mismo a unos que a otros. No puede pensarse de todos modos en unidad de estilo tratándose de un terreno tan vasto. Menéndez Pidal

dice una vez rotundamente: "No hablemos de estilo tradicional, porque es vano pretender definirlo" [7]. Ese descubrimiento de procedimientos "modernos" en la poesía tradicional y su posterior ejecución en las creaciones propias, es lo que quisiéramos entender bajo el nombre de neopopularismo.

Cedamos ahora la palabra a los principales representantes de esta dirección artística, para comprobar nuestro punto de vista. También aquí hemos de citar en primer lugar a J. R. Jiménez. De todas formas, como siempre, sus manifestaciones teóricas sólo nos llegan a posteriori. Pocos años antes de su muerte ha escrito él:

> ¿Qué necesidad tenía yo de calcar lo italiano, contando como contaba con el tesoro casi intacto para nosotros de la poesía de los árabes andaluces de Córdoba, Sevilla, Granada, tan unida en nuestros siglos medievales con los siguientes? De haber removido ese tesoro, yo hubiese realizado antes el simbolismo, ya que lo mejor del simbolismo es tan español por el lado de los árabes y los místicos, que cualquiera puede comprobarlo [8].

También de García Lorca hay varias declaraciones que dan claramente a entender que para él la poesía popular era otra cosa distinta que para los románticos y popularistas. Por ejemplo:

> Una de las maravillas del "cante jondo", aparte de la esencial melódica, consiste en los poemas.
>
> Todos los poetas que actualmente nos ocupamos, en más o menos escala, en la poda y cuidado del demasiado frondoso árbol lírico que nos dejaron los románticos y los postrománticos, quedamos asombrados ante dichos versos.

---

[7] Ramón Menéndez Pidal, "Para la definición de la poesía tradicional" en *CHA* (Madrid), XVII (1953), núm. 47, págs. 159-164; nuestro pasaje en la pág. 163.

[8] Juan Ramón Jiménez, "Poesía cerrada y poesía abierta", en *La Torre* (Puerto Rico), año I (1953), núm. 1, págs. 21-49, especialmente pág. 35; después también en *Pájinas escojidas*, Prosa, Madrid, 1958, págs. 179-210, especialmente pág. 195.

Las más infinitas gradaciones del Dolor y la Pena, puestas al servicio de la expresión más pura y exacta, laten en los tercetos y cuartetos de la "siguiriya" y sus derivados.

No hay nada, absolutamente nada, igual en toda España, ni en estilización, ni en ambiente, ni en justeza emocional.

Las metáforas que pueblan nuestro cancionero andaluz están casi siempre dentro de su órbita; no hay desproporción entre los miembros espirituales de los versos y consiguen adueñarse de nuestro corazón, de una manera definitiva.

Causa extrañeza y maravilla, cómo el anónimo poeta de pueblo extracta en tres o cuatro versos toda la rara complejidad de los más altos momentos sentimentales en la vida del hombre. Hay coplas en que el temblor lírico llega a un punto donde no pueden llegar sino contadísimos poetas.

Cerco tiene la luna:
mi amor ha muerto.

En estos dos versos populares hay mucho más misterio que en todos los dramas de Maeterlink *(sic)*, misterio sencillo y real, misterio limpio y sano, sin bosques sombríos ni barcos sin timón, el enigma vivo de la muerte [9].

La cita es instructiva en muchos aspectos. En primer lugar hace referencia a las correspondencias musicales. La sensibilidad artística de Lorca, como es sabido, era en el terreno musical tan sutil fina y despierta como en el de la poesía. En sus *Obras completas* se reproducen varios cantos populares recogidos y armonizados por él. Posiblemente él experimentaría primero en el campo de la música cómo las formas expresivas de lo popular español, hasta entonces entendidas de otra manera, ofrecían una feliz correspondencia con las tendencias del arte nuevo, postromántico en Europa. Glinka, Rimsky-Korsakov, Debussy y Ravel deben algunas de sus más bellas composiciones ciertamente a su encuentro con España. Los musicólogos españoles, ante todos el maestro Felipe Pedrell (1841-1922), pero muy frecuentemente también los extranjeros, han

[9] F. García Lorca, *Obras completas*, Madrid, [4]1960, pág. 1520.

ido reuniendo y publicando desde el cambio de siglo este tesoro de cantos populares [10]. La deuda de los compositores españoles para con el folklore está bien patente en nombres como Albéniz, Granados, Falla y Halffter. Al comienzo de los años veinte alcanzó una alta cima este renacimiento de lo musical popular: el 13 y 14 de junio de 1922 presentaron en Granada Manuel de Falla y Federico García Lorca la memorable fiesta del cante jondo, reunión en la que los cantos y bailes populares de Andalucía fueron elevados a rango artístico. Lorca, en su ponencia sobre la estructura del cante jondo no duda en traer a comparación a Bach [11]. Manuel de Falla analiza en su estudio sobre el cante jondo [12] las características de este canto popular andaluz: señala entre otras cosas los efectos mágicos, la limitación del ámbito melódico, el uso reiterado y hasta obsesionante de una misma nota, el insistente aferrarse a unos mismos tonos; rasgos, sin duda, de la estética moderna en general.

Lo que se dice de la música Lorca lo ha percibido también en el terreno de la lírica. Él, ante los textos de estas canciones populares, queda fascinado; sin embargo, se aparta expresamente del gusto, del sentimiento de los románticos y postrománticos. En el cante jondo alaba la expresión pura y precisa, la estilización y la "justeza emocional", como igualmente la plenitud en lo breve y sobre todo el "misterio". Lorca diferencia claramente la canción popular del Norte español, de la andaluza, pero con criterios te-

---

10 Algunos datos facilitarán la visión de conjunto: Dámaso Ledesma, *Folk-lore o cancionero salmantino*, Madrid, 1907; Felipe Pedrell, *Cancionero musical popular español*, 4 vols., Valls, 1918-1922; Alberto Sevilla, *Cancionero popular murciano*, Murcia, 1921; *Cancionero musical*, selección y armonización de Ed. Martínez Torner, Madrid, 1928; Antonio Martínez Hernández, *Antología musical de cantos populares españoles*, Barcelona, 1930; Kurt Schindler, *Folk music and poetry of Spain and Portugal*, New York, 1941.

11 *Obras completas*, pág. 1539.

12 Extractos en el citado ensayo de Lorca, *Obras completas*, pág. 1514.

máticos: de un lado, en el cante jondo, anulación de la vivencia personal, patetismo de los extremos; del otro lado, en la canción norteña, "medio tono", dulzura y dolor, familiaridad y paisaje. El neopopularismo es, por lo mismo, una cuestión andaluza.

Por su parte Rafael Alberti hace la siguiente declaración reveladora: "El surrealismo español se encontraba precisamente en lo popular, en una serie de maravillosas retahílas, coplas, rimas extrañas, en las que, sobre todo yo, ensayé apoyarme para correr la aventura de lo para mí hasta entonces desconocido" [13]. No nos debe chocar que Alberti, en tiempos pintor, emplee la palabra "surrealismo" para referirse en absoluto a lo "moderno" en 1932.

En todo hay una cosa clara: el comportamiento estilístico de los dos Machado en su popularismo, no era el mismo que el de Lorca y Alberti con su neopopularismo. Los primeros obraban con afán restaurador; a los otros, gracias a felices coyunturas, los medios tradicionales sirvieron para sus fines estilísticos revolucionarios. Lo que para los dos Machado era un objetivo, para Alberti y Lorca es punto de partida. No debe desconocerse la dependencia histórica de la poesía arábigoandaluza y su técnica de la metáfora sorprendente; de ahí que podamos hablar de tradición. Pero no queremos aquí investigar más de cerca los orígenes. Más importante es para nuestro objeto que Jiménez, también Moreno Villa, pero sobre todo Lorca y Alberti con gran entusiasmo, descubren rasgos altamente "modernos" en la antigua poesía popular. Con estos escritores la poesía tradicional española entra de nuevo en una coyuntura creativa insospechada.

LO MODERNO EN LA POESÍA TRADICIONAL

Presentamos ahora los rasgos "modernos" de esta poesía tradicional, sirviéndonos de algunos ejemplos. Es cierto que hay inves-

[13] Rafael Alberti, *La poesía popular en la lírica española contemporánea*, Jena y Leipzig, 1933, pág. 15.

tigaciones sobre sus medios retóricos y estilísticos, pero por lo general no llegan a explicar sus virtualidades poéticas en el poema concreto [14]. Tales consideraciones sintéticas han demostrado de todas maneras que en esta poesía tradicional se encuentran también artificios como los que en general caracterizan la poesía elaborada: paralelismo, correlación, plurimembración y otros varios [15]. Lorca en sus imitaciones se ha inspirado sobre todo en la tradición oral, particularmente la andaluza, Alberti más bien en el caudal de la auténtica poesía tradicional de los Cancioneros.

Comencemos con un ejemplo que trae el propio Lorca:

> A mi puerta has de llamar:
> no te he de salir a abrir
> y me has de sentir llorar [16].

Con los medios más económicos y a la mano se evoca una situación dramática. Lacónicamente se deja en blanco todo lo que pudiera ser planteamiento o desenlace. El suceso está concentrado en una metáfora de lugar: los dos sujetos están separados sólo por el grueso de la puerta, sin poder reunirse. El efecto disonante está agudamente concentrado como en el foco de la lupa, lo demás está hundido en la más negra oscuridad en la que nuestras asociaciones de ideas van tanteando, guiadas por la tan conocida pena de amor.

Tomemos como ejemplo siguiente una copla:

---

14 Esto afecta, sobre todo, a Sergio Ferraro, "Procedimientos de estilo en la poesía popular", en *Quaderni Ibero-Americani*, II (1952), núm. 12, páginas 187-193. La crítica estilística puede de pronto caer en la misma falta que al principio reprochaba al método histórico: una catalogación de datos y hechos en lugar de una explicación adecuada a la obra.

15 Cf. Dámaso Alonso, "Versos plurimembres y poemas correlativos", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, Ayuntamiento de Madrid, XIII, enero de 1944, núm. 49, pág. 147.

16 *Obras completas*, pág. 1521.

Sola soy, sola nací,
Sola me parió mi madre,
Sola me estoy manteniendo
Como la pluma en el aire [17].

La interpretación del sentido no ofrece dificultades: Se trata de una queja de soledad, el rudo cuño de la divisa ibérica" Sólo estás y solo vivirás" que Lorca cita. Los tres versos primeros repiten la misma situación, casi sin gradación, en todo caso ordenada por el escalonamiento temporal de la edad. Hasta aquí se lee como una poesía barata, sólo el ritmo la aleja de la insulsez. Pero el último verso aporta una metáfora totalmente inesperada. El verbo "mantener" es de repente comprendido en su doble sentido de "alimentar" y "sostener", y sobre la soledad se deposita ahora la bella imagen de una pluma que flota al viento. Este final sorprendente presta a posteriori al sencillo comienzo, el sentido de un contraste cargado de tensión. Da el paso del terreno del sentimiento al de la fantasía clarividente. Esta estrofa resulta poética en el sentido "moderno", no precisamente por el contenido sentimental sino por el curso del movimiento que describe. Pero no vamos a agotar esta sencilla estrofa.

Como tercer ejemplo, tomemos una canción de cuna, una nana. García Lorca habló bellamente del carácter extrañamente triste de los cantos de cuna del Sur de España [18]. Pero nosotros no vamos a tomar una de las canciones allí aducidas, sino una nana que aún hoy se puede oír en Andalucía:

1	¡Ay! No los quiero del campo	*a*
2	ni de la era;	*b*
3	los quiero marineritos	*c*
4	que vayan y vuelvan.	*b*

17 *Cancionero popular,* colección escogida de seguidillas y coplas por Emilio Lafuente y Alcántara, Madrid, 1865, t. II, pág. 287.

18 *Obras completas,* págs. 48-65.

5	¡Quítate de la esquina,	*d*
6	chiquillo loco!,	*e*
7	que tu madre no quiere	*f*
8	ni yo tampoco.	*e*
9	¡Ay! Que mi niño currito	*c*
10	dormido se queda [19].	*b*

La estructura musical [20] exige que se repita cada cuarteta alterando el orden de los versos. La primera secuencia 1-2-3-4 cambia en la repetición en 4-4-1-2, donde 1 puede fácilmente ser variado; lo mismo vale para los versos 5-8. Ahora bien, la repetición melódica oculta lo que sólo vemos observando la disposición estrófica de las asonancias. Véase el esquema de la rima y la sorprendente vuelta de c, que confiere a los dos últimos versos (9 y 10) valor de estribillo. En esta nana no hay arrullo adormecedor, no hay tono de amor o de ternura, no se trata de cobijar, de amparar a alguien. Esta diferencia respecto a la canción de cuna europea, como advierte Lorca, se puede comprobar aún en muchas más nanas españolas. En cambio tenemos aquí una poesía que produce esa disonancia de un modo inauditamente interesante: consta de puras negaciones. No se dice de quién, ni de qué se trata aquí; en cambio, muy aguda y afectivamente se expresa quién y qué es lo que no se quiere: no tienen que ser hombres del campo, labradores; sí gente de mar, y éstos sólo por su continua ausencia. Este movimiento hacia una lejanía desconocida, desde un punto de partida desconocido también, que está fijo en el vacío como una flecha abstracta, se intensifica en la segunda estrofa: se prohibe pararse en la esquina, límite de lo visible. Se previene enérgicamente de un peligro secreto. El borde de la esquina que oculta lo

19 Figura en el libro ilustrado *Andalousie* de Fulvio Roiter, Guilde du Livre, Lausanne, 1957, pág. 102.

20 Los Gitanillos de Cádiz cantan esto en la cara B de su disco *Chants populaires andalous*, Club français du disque, núm. 74.

desconocido es un lugar de miedo, pero también de magia. "El duende ama el borde, la herida, y se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles" dice Lorca [21] que sabía mucho de esto. La prohibición expresada de esta segunda estrofa no se dirige al niño a quien se mece con esta nana; pero evoca de todas formas una situación peligrosa a la que el mismo niño se expondría muchas veces. Seguramente el niño soñoliento, en su propio recuerdo, se identifica con aquel "chiquillo loco", y se estremece de nuevo, mientras su madre le acuna, ante el peligro de que se le avisa; e incluso sería posible que su propia madre cantara este texto, a pesar de encubrir su identidad y de ocultar su condición de madre ("que *tu* madre no quiere / ni *yo* tampoco") [22]. Hasta tal punto podría llegar la crueldad casi sadística de semejante consolación. Y sólo ahora vienen los tonos de cuna. Después de tanto rechazo, advertencia y negación, desemboca la canción tierna y dulcemente en la tranquila fuerza de una afirmación: "Que mi niño currito / dormido se queda". Se trata aquí de un juego arriesgado pues la oscuridad de una poesía puede ser mera arbitrariedad y travesura. Pero si se logra convocar el duende, entonces tales versos alcanzan el encanto de un cumplimiento ritual, obran mágicamente. Recordamos que Novalis en su definición de la futura poesía, equiparó ésta con la magia, y con ello había presagiado uno de los rasgos esenciales de lo "moderno". En esta confianza en lo mágico coinciden ciertas composiciones de la poesía tradicional con el gusto de lo "moderno". Lorca

---

[21] En su conferencia sobre "Teoría y juego del duende", en *Obras completas*, pág. 45.

[22] Semejante negación no está ahí aislada, como sabemos por la conferencia de Lorca:

> Ese galapaguito
> no tiene madre,
> lo parió una gitana,
> lo echó a la calle.

Obras completas, pág. 60.

fue particularmente receptivo a ello. Como él expone en su "Teoría y juego del duende" [23], este duende no es asunto de la forma externa, tampoco de la habilidad. Por el contrario se le cita, cuando se exterioriza algo íntimo en un gesto, en una canción, en un rasguear de guitarra, en un movimiento de baile, y, lo que para nosotros es particularmente importante, en la poesía oral. Ya sabemos que Lorca se ha atenido sobre todo a esa poesía tradicional que aún hoy está viva en boca del pueblo. Él no define en su conferencia el "daimon", ilustra gráficamente sus efectos, da cuenta, en anécdotas, de sus encuentros con él. Incluso renuncia a una definición: "Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica". Se puede por supuesto tratar de captar el "duende" con medios racionales. Christoph Eich lo ha intentado en su libro sobre Lorca [24] a base de las estructuras temporales: el duende sería el demonio del instante. Aquí hay que considerar el sentido español y principalmente andaluz del tiempo: grandes extensiones del vacío son superadas en la ciencia de un posible momento de intensidad. Dos aspectos del tiempo, el devenir y el pasar, se mezclan en tales instantes. En esas "concreciones del tiempo", si se logran, está en juego el duende. "Evasión real y poética de este mundo", lo llama Lorca en otro sentido [25]. Es manifiesta la tendencia fundamental a sobrepasar el tiempo ordinario y la realidad dada, merced a la magia demoníaca. En este esfuerzo por evadirse de la limitada realidad, coinciden de nuevo inesperadamente la antigua tradición en España nunca agotada, y el estilo de lo "moderno".

Para señalar otra típica tendencia "moderna" de la poesía tradicional acudiríamos a los cancioneros. Pensamos en el gusto por la incongruencia, como lo ha llamado E. W. Palm. Al igual que el

---

23 *Obras completas*, págs. 36-48.

24 Christoph Eich, *Federico García Lorca, poeta de la intensidad*, Madrid, 1958, especialmente págs. 36 y sigs.

25 *Obras completas*, pág. 41.

músico, que puede obstinarse en barrenar maniáticamente sobre un determinado tono fundamental, el poeta logra un efecto sorprendente, mediante la repetición mecánica de un verso. Esas rimas encadenadas crean relaciones de sentido siempre nuevas, a menudo arbitrarias, de diversa significación respecto a los versos que se alinean entre aquéllas, pero pueden también ser mantenidas meramente como obstáculos o interrupciones, como un elemento de la tensión. Desde las cantigas de amigo hasta las canciones insertadas en el teatro del Siglo de Oro, los ejemplos son muy numerosos. Tomamos uno anónimo:

Tres morillas me enamoran
en Jaén,
Axa y Fátima y Marién.

Tres morillas tan garridas
iban a coger olivas,
y hallábanlas cogidas
en Jaén,
Axa y Fátima y Marién.

Y hallábanlas cogidas,
y tornaban desmaídas
y las colores perdidas
en Jaén,
Axa y Fátima y Marién.

Tres moricas tan lozanas,
tres moricas tan lozanas,
iban a coger manzanas
a Jaén,
Axa y Fátima y Marién.

Díjeles: ¿Quién sois, señoras,
de mi vida robadoras?
Cristianas, que éramos moras
de Jaén,
Axa y Fátima y Marién.

Tres morillas me enamoran
en Jaén,
Axa y Fátima y Marién [26].

Se reconocen en seguida estas antiguas composiciones de los cancioneros por su estructura: generalmente están influidas por el canto y el baile, y construidas con estribillo, correlación y paralelismo [27]. En el ejemplo precedente, unos elementos totalmente sencillos y propiamente no líricos por su significado —nombres de lugar, nombres de muchachas—, son transportados en movimiento rítmico y vuelcan con ello una actividad corriente —el recoger aceitunas o manzanas— en una duplicidad de sentido que cada cual piensa que entiende, pero que se guarda de nombrar. La cuarta estrofa, omitida en la antología de Alonso-Blecua, pero aducida en la conferencia de Alberti, da una respuesta puramente objetiva que recuerda, por lo demás, al asunto de los romances fronterizos. Su encanto empero lo forma la inesperada recaída en lo trivial: quien hubiera sospechado alusiones veladas en la ida a cosechar, en los frutos ya perdidos y en la pena de las muchachas, al final se siente sagazmente cogido, y corregido. La canción se interrumpe —seguramente habrá continuaciones— en exquisita indecisión entre hipocresía e inocencia, bajo el alegre repetirse del motivo inicial.

La estructura se ha de ver en conexión con el modo de presentar tales canciones: un cantor entona el verso conductor, el coro entra todas las veces en la palabra clave "Jaén". Lo mismo que la entrada colectiva en el baile, o que el continuo obstinado en la música, tal verso persistente alrededor del cual se reparte la canción

---

[26] Alonso / Blecua, núm. 25, pág. 17. (Una indicación para los amantes de la música: esta canción del siglo XV está cantada entre los *Lieder aus Spanien*, escogidos por Serrano y Aijón, colección Lieder der Welt, tomo 7, editorial Christian Wegner, Hamburgo, 1961.)

[27] Cf. D. Alonso y C. Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, ²1956. Especialmente el capítulo II: "Tácticas de conjuntos semejantes en la expresión literaria", págs. 47-81.

n estrofas, permite crear una tensión que incluso puede llegar a o mágico. Entre el movimiento variado y la insistente repetición rota una incongruencia argumental que muchas veces queda sin clarar. Pronto se conocieron los impulsos líricos que pueden ema- ar de una disonancia. Y así cantan el solista y el coro alternán- ose, como si no se oyeran mutuamente, eludiendo la consonancia an conocida, hasta producir efectos de contraste. "La mecánica del ncadenamiento liga hecho con hecho hasta que la conclusión, casi utomáticamente, hace saltar el contrasentido. Esto se puede lograr an sin violencia como en ese delicioso cantar que con mano maes- a descubre el sin sentido de la acción", como escribe E. W. Palm n su citado ensayo, refiriéndose a la conocida canción:

Levantou-s' a velida,
levantou-s' alva
e vai lavar camisas
eno alto:
vai-las lavar alva [28].

JIMÉNEZ

Una vez más, Juan Ramón Jiménez fue el primero en adivinar s cualidades "modernas" de ciertas poesías de la tradición popular. otalmente consciente de ello fue también él solo más tarde, como imos. En las *Baladas de primavera* (1907), de fuerte cuño popu- rista, hay también algunos poemas que ya se separan de los pro- edimientos antiguos. Se ve de ahí que el paso del popularismo neopopularismo es resbaladizo y que ya en el principio de ambos, n la tradición popular, no pueden hacerse separaciones netas. La rítica ha estado señalando desde entonces una y otra vez esta

[28] Erwin Walter Palm, " 'Poesía tradicional'. Die moderne spanische ichtung und das mittelalterliche Lied, mit 12 Übertragungen", en *Akzente* Munich), núm. 6, diciembre 1958, págs. 506-519. Cf. Alonso / Blecua, nú- ero 323.

prioridad de Jiménez, pero ello ha solido quedar en sólo aproxima das referencias [29]. Ramón Gómez de la Serna en sus *Retratos con temporáneos* [30], de 1941, escribe del conocido poema "Verde ver derol": "primer juego surrealista de la poesía del sur". Graciel Palau de Nemes enumera en su libro muchos pasajes de las obra de Lorca y de sus compañeros de generación que podrían ser prés tamos temáticos de Jiménez [31]. Pero la mayoría de las veces eso vínculos resultan poco sólidos. El conocido "Romance sonámbulo" de Lorca, con su leitmotiv "Verde que te quiero verde", po ejemplo, ha sido relacionado con la mencionada balada de Jiménez :

Verde verderol
¡endulza la puesta del sol!
...

Pero aparte del atributo externo del color, no hay entre estos do poemas ninguna correspondencia. Más bien vemos en el procedi miento poético una diferencia importante. La balada de Jiménez e poesía de naturaleza, en un estilo popularista delicadamente refi nado. El romance sonámbulo de Lorca es un cantar mágico d hermetismo "moderno", uno de los más bellos poemas neopopula ristas.

Otra balada de Jiménez, que sorprende verdaderamente por s modernidad, es la

BALADA DEL ALMORADUJ

Yo iba cantando... La luna blanca y triste
iba poniendo medrosa la colina...
Entonces tú, molinera, apareciste
blanca de luna, de flores y de harina.

[29] Cf. A. Valbuena Prat, *La poesía española contemporánea*, Madrid 1930, pág. 67.

[30] Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, t. II, Barcelona, 1957, página 1514.

[31] Graciela Palau de Nemes, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Ma drid, 1957, págs. 234-250.

Almoraduj del monte, tú
estabas blanco de luna, almoraduj.

—Blanca, ¿qué buscas? —Estoy cogiendo luna
entre las rosas de olor de la colina;
quiero ponerme más blanca que ninguna,
más que Rocío, que Estrella y que Francina.

Almoraduj del monte, tú
estabas blanco de luna, almoraduj.

—Tú eres más blanca que el más blanco lucero,
más que Rocío, que Estrella y que Francina,
tus manos blancas alumbran el sendero
blanco que va bajando la colina.

Almoraduj del monte, tú
estabas blanco de luna, almoraduj.

Entonces tú, molinera, me prendiste
un beso blanco de flores y de harina.
Yo iba cantando... La luna blanca y triste
iba poniendo de aurora la colina...

Almoraduj del monte, tú
estabas blanco de luna, almoraduj [32].

El subtítulo, en una versión ulterior designa este poema como "sueño sonriente". En efecto, ahí tienen lo cotidiano y lo irreal de la luna esa mezcla típica de lo onírico. La desrealización no se produce aquí en el sentido de una amenazadora trascendentalidad, sino en la forma de una alegre visión fantasmagórica. Los espectros están llenos de amor efusivo. Un escalofrío ambiguo se produce cada vez con ese estribillo de musicalidad genial:

[32] La poesía no fue incluida por Jiménez en la Segunda ni en la Tercera de sus Antologías. Pertenece a las *Baladas de primavera;* figura en *Primeros libros de poesía,* Aguilar, Madrid, 1959, págs. 746-747. En el libro *Canción,* Madrid, [2]1961, págs. 87 y sig., hay una versión ligeramente modificada.

Almoraduj del monte, tú
estabas blanco de luna, almoraduj.

Pero en los años en que la generación más joven descubre conscientemente el neopopularismo, Jiménez permanece aparte observador, crítico, algo irritado. Él incluso acababa entonces de pasar en su propia creación el más fuerte acercamiento a la poesía pura y estaba en el comienzo de un decenio en el que experimentó de nuevo lo antiguo —"poemas revividos"— y sólo muy parcamente publicó algo nuevo. De modo que sus contemporáneos más jóvenes ya no sabían bien cómo había de proseguir Jiménez. Por lo demás, sus declaraciones de ese tiempo no eran precisamente signo de ningún sentimiento de solidaridad:

> Como era de esperar, en este 1923 se está confundiendo "sencillez" con "simpleza"; "intelectualismo" con "intelectualería"; "claridad" con "vulgaridad"; "vida" con "periodismo"; "cultura" con "filolojía", con "lectura secundaria", con "exhumación"; "crítica" con "desahogo"...
>
> Archivos: Historia literaria de España: 1923-1925; Nueva invasión —costumbrismo, pedestrismo, periodismo, feísmo— de los Hurdanos [33].

Se deduce de este comentario cómo para Jiménez la poesía popular tradicional no era vivencia cultural, sino que pertenece al ámbito de las experiencias de su propia juventud. Por eso el componente popular en él es tan permanente y no sólo obediente a la moda. Cuando los mismos Lorca y Alberti en los años treinta se apartaron del estilo neopopularista, continuó Jiménez poetizando en formas popularistas. En la vejez, cuando su poética descansaba más sobre el "paisaje del cerebro" que sobre el "paisaje del corazón", cuando había tomado conocimiento, sin envidia y aun totalmente en disposición de aprender, de lo alcanzado por Lorca y

[33] De "Estética y ética estética, 2 (1914-1924)", en *Pájinas escojidas*. Prosa, Madrid, 1958, págs. 149 y sig.

Alberti, su renovado acercamiento a la tradición popular produjo una fusión de formas elementales con el contenido cerrado y exquisito que es característico del neopopularismo. Jiménez fue neopopularista, si es que lo fue, en publicaciones muy posteriores.

En las *Canciones de la nueva luz* que forman la parte media de *La estación total* (1923-1936), hay muchos ejemplos de esto, principalmente en la sección "Voces de mi copla".

LA FUSIÓN

Al amanecer,
el mundo me besa
en tu boca, mujer [34].

En este aforismo rítmico nos sale al paso el laconismo de una soledad andaluza. Más pretensiosa es la siguiente canción, en la que recoge antiguos recursos artísticos de los Cancioneros:

VIENTO DE AMOR

Por la cima del árbol iré
y te buscaré.

Por la cima del árbol he de ir,
por la cima del árbol has de venir,
por la cima del árbol verde
donde nada y todo se pierde.

Por la cima del árbol iré
y te encontraré.

En la cima del árbol se va
a la ventura que aún no está,
en la cima del árbol se viene
de la dicha que ya se tiene.

Por la cima del árbol iré
y te cojeré.

[34] *Libros de poesía*, Madrid, 1957, pág. 1229.

El viento la cambia de color
como el afán cambia el amor,
y a la luz de viento y afán
hojas y amor vienen y van.

Por la cima del árbol iré
y te perderé [35].

Están tomados a la tradición popular el estribillo variante al modo del antiguo cosante, las repeticiones, el lenguaje de toda llaneza, la indeterminación del suceder simbólico, la anonimidad, la experiencia cotidiana en el enunciado. Pero la elevación empieza ya con la dimensión espacial en las figuras y motivos: el viento, la cima del árbol, la hoja volante, son en cierto modo abstracciones de un amor telúrico. La pureza y la exactitud —"justeza emocional", decía Lorca— de las correspondencias que se descubren entre el suceder natural y el espiritual, hacen olvidar totalmente lo trivial del asunto. Y ganado por el ritmo fijo, la rima fuerte y un estribillo variado progresivamente, se abre uno a las muchas asociaciones y alusiones ocultas que enriquecen el poema. Con razón se le puede calificar de neopopularista.

ANTONIO MACHADO

El lector ya sabe cómo Antonio Machado se interesó por la tradición popular en la teoría y en la práctica. Fue uno de nuestros principales testigos del popularismo. Pero él no ha aprovechado, o más bien, no ha buscado las disposiciones de la estética "moderna" en la poesía andaluza. Ha dado cuenta repetidamente de su esencial desconfianza frente a tal estética. Trataremos de eso definitivamente en el capítulo sobre el desenlace de esta generación. Pero algo sabemos ya: Antonio Machado, a pesar de sus aseveraciones, ha escrito también algunas poesías aisladas de carácter declarado

35 *Libros de poesía*, Madrid, 1957, pág. 1249.

nente "moderno", disonante. En el rasgo estructural del decres-endo, en su predilección por la discreción, en la fuerte carga espi-itual de sus versos, y en la tendencia al "desengaño", o la desilu-ión, laten ya comienzos de tendencias "modernas".

Los ejemplos de esto son muy aislados en los primeros libros por ejemplo: "Los sueños malos" [36]), van creciendo luego en las *Nuevas canciones* (1917-1930), para después hacerse frecuentes en *Cancionero apócrifo de Juan de Mairena* (1936). Junto a este au-nento con el tiempo, tiene también que llamar la atención que Machado presente tales poesías frecuentemente como si fueran nspiraciones del sueño y que, como autor, se oculte tras las másca-as de Abel Martín o Juan de Mairena.

He aquí una tardía visión de sueño, la tercera pieza de los xtraños *Recuerdos de sueño, fiebre y duermevela*, que Machado tribuye al apócrifo Abel Martín.

Era la tierra desnuda,
y un frío viento, de cara,
con nieve menuda.

Me eché a caminar
por un encinar de sombra:
la sombra de un encinar.

El sol las nubes rompía
con sus trompetas de plata.
La nieve ya no caía.

La vi un momento asomar
en las torres del olvido.
Quise y no pude gritar [37].

---

36 *Poesías completas*, Madrid, ^{7}1955, págs. 69 y sig.

37 *Abel Martín, Cancionero de Juan de Mairena*, Prosas varias, Buenos ires, ^{2}1953, pág. 68, y también en *Poesías completas*, Madrid, ^{7}1955, pá-nas 374 y sig.

Este poema —composición en blanco— no es ya poesía sencilla. Las imágenes no son ya meras imágenes naturales. En su opacidad reside el misterio de los símbolos. En una visión dramática de sueño, recuerda Machado la figura de su Leonor tempranamente perdida, y la sitúa "en las torres del olvido", metáfora poderosa y disonante. Por el espanto, también es pasajero el recuerdo; se alza en él un grito, pero queda mudo. El curso de la tensión desde las contrariedades iniciales al paso valiente por la "selva oscura", hasta el despejo y luego la vuelta al horror, es poco común en el modo de componer de Machado; lo mismo el hermetismo de lo relatado. Para nosotros este poema resulta testimonio importante no por la evidente "modernidad", sino porque en él Machado se expresa con profunda seriedad y en la más íntima pena, prescindiendo de todas las máscaras e hipótesis de sueño. La razón de esta difícil poetizar no es el gusto por los enigmas, ni el miedo de pasar inadvertido; antes bien se trata de una veladura, de un encubrimiento por pudor, por miedo a la traición del lenguaje directo. La dificultad de la composición está aquí pensada como velo ante lo demasiado personal, y el hermetismo se convierte en sello de la autenticidad. Vemos que las poesías modernas, "difíciles" de Machado, no significan infidelidad alguna del poeta a sí mismo. Si sus creaciones más antiguas se distinguían ya por una constante reserva, por una aspiración a evitar que la forma supusiera un estorbo más tarde usa de ella para encubrir su propia intimidad. En Machado, detrás de la modernidad abstracta está su necesidad de discreción.

Entre los "Consejos, coplas, apuntes" en el *Cancionero apócrifo de Abel Martín,* se encuentran acertijos, absurdidades, juegos de humor grotesco y metáforas al modo de las greguerías, todo bajo el ropaje popular de coplas. En las "Canciones a Guiomar" principalmente en las "Otras canciones a Guiomar" escritas "al modo de las de Abel Martín y Juan de Mairena", se puede rastrear el eros gozado a distancia que corresponde al gran amor tardío de

Machado. En estas ocho páginas se encuentra uno la plenitud de su talento en auténtica entrega al coloquio con la amada misteriosa. Y un análisis del estilo haría ver sin gran trabajo los criterios de su modernidad: desde la técnica de la exposición lacónica al frío metaforismo, desde el humor absurdo hasta el concepto —por lo demás tan denostado—, desde el motivo técnico hasta la carroña. Y casi sin excepción vuelca esto en un sencillo metro popular: el octosílabo pareado o con rima alterna, consonante o asonante.

UNAMUNO

Unamuno ha puesto en marcha en su obra un juego elusivo que nunca ha de encontrar reposo con las siempre distintas representaciones que él mismo se hacía de su yo. Partiendo de esta dificultad para una segura identificación, tampoco él podía encontrar un estilo propio. El monólogo lírico de su Cancionero parece una colección de muestras de estilos diversos recopilada para divertimiento propio y de los demás. Por eso la lírica de Unamuno apenas es situable en una historia de los estilos, por más que como documento unamuniano sea de particular interés. Así, pues, no falta tampoco el neopopularismo:

N.º 1347

La media luna es una cuna,
¿y quién la briza?
y el niño de la media luna,
¿qué sueños riza?
La media luna es una cuna,
¿y quién la mece?
y el niño de la media luna,
¿para quién crece?
La media luna es una cuna,
va a luna nueva;

y al niño de la media luna,
¿quién me lo lleva? [38].
24-XI-29

El poema está fechado el día del bautizo del primer nieto. También el estímulo temático está señalado por Unamuno; se lo debe a Carl Sandburg: ¿Por qué las cunas del cielo mecen a los niños recién nacidos? (Why do the cradles of the sky rock new babies?). A pesar de este indicio de forma poética premoderna, notamos en esta canción de cuna con su estructura paralelística un cambio decisivo: conservando la típica estructura de *poesía encadenada*, y sin renunciar a la metáfora luna = cuna, el sentimiento de íntima seguridad se transforma de improviso en amenaza. Encontramos en el vasco Unamuno, inesperadamente, las características de la nana andaluza mencionadas arriba.

LORCA

Federico García Lorca no sólo es el testigo principal de la dirección estilística de que aquí tratamos, sino que sobresale con su fama, abierta a todo lo ancho del mundo, por encima de la generación entera de los años veinte. Se podrán señalar algunos factores extraños al arte para explicar semejante éxito: el encanto de su personalidad, el escándalo de su asesinato, la resonancia política que éste despertó, el poder difusor de algunas de sus obras teatrales, y muchos otros. Pero incluso cuando se hace abstracción de tales circunstancias, nos encontramos en la obra lírica de Lorca, con la más espontánea, originaria calidad artística de esa época altamente poética. Con su actitud fundamentada en lo genuinamente creador, con su condición existencial de artista, Lorca se sitúa —Ángel del Río

38 *Cancionero, Diario poético*, Buenos Aires (1953), núm. 1347, pág. 367. La canción de cuna la recoge también Rafael Alberti en su conferencia *La poesía popular en la lírica española contemporánea* (compárese nota 13).

hizo ya la observación [39]— en la línea de los modernistas como también de Juan Ramón Jiménez, a quien, sin embargo, Lorca aventabaja, gracias a su despreocupación estética, impulsividad y talento natural. Estas disposiciones primarias, esa intuición, han hecho posible que Lorca, aun apoyándose en lo anónimo, en la poesía popular, escribiera una poesía altamente individual, de cuño propio. Sería erróneo concluir de lo dicho el concepto de una ligereza en la poesía de Lorca. Él ha tratado de explicar, apelando al duende andaluz, lo que entendía por inspiración [40]: el poeta que quiere rebasar los límites de su fantasía, de su imaginación, tiene que pasar al estado anímico de la inspiración, es decir, del análisis, a la creencia para llegar hasta la evasión. La inspiración será concedida cuando el demonio del instante se deje citar. En tales momentos de intensidad puede uno ver —con Christoph Eich [41]— elevados al margen de una intemporalidad, fenómenos de un sentimiento temporal, muy español, siempre consciente de la muerte, "concreciones del tiempo". Para Lorca todo depende de la plenitud del instante inspirador. La espera para ello podría durar semanas. Para la composición de uno de los romances gitanos —podría tratarse de "Muerte de Antoñito el Camborio"— ha necesitado mes y medio [42].

Esas notas sobre el proceso creador poético en Lorca muestran que este andaluz ha tenido que mantener una relación especial

39 Ángel del Río, "A los sesenta años del nacimiento de un poeta que no llegó a cumplirlos", en *Papeles de Son Armadans*, año III, t. XI, números 32-33, Palma de Mallorca, noviembre-diciembre 1958, págs. 172-183, especialmente 176.

40 *Obras completas*, Aguilar, Madrid, ⁴1960: "Teoría y juego del duende" (1930), págs. 36-48; "Imaginación, inspiración, evasión" (1928), páginas 1543-1548.

41 Christoph Eich, *Federico García Lorca, op. cit.*, pág. 76 *et passim*.

42 En una carta a Guillén, del 2 y 3 de marzo de 1926: "En componer el romance del 'Gitanillo apaleado' he tardado mes y medio, pero... estoy satisfecho. El romance está fijo. La sangre que sale por la boca del gitanillo no es ya sangre..., es aire!", *Obras completas*, pág. 1564. En esa carta se trata del *Romancero Gitano*. La "Canción del Gitano apaleado" (de tres estrofas) figura en *Cante Jondo* y tendrá que ser de fecha más temprana.

con la poesía tradicional popular, que no era un proceso de apropiación y realce sólo externos, sino una íntima conjunción con el oscuro núcleo del mágico cantar popular de Andalucía. En esto Lorca coincide con Lope de Vega, como ya han observado varios críticos. El que la idea de inspiración tenga en Lorca una alta significación, podría inducir a situarle en una poética más antigua, incluso romántica. La rudeza, escasez verbal y la anonimidad de sus poemas andaluces, luego también su citada teoría del "duende", dejan caer inmediatamente fuera de consideración una emoción inspirativa "poética". El neopopularismo de Lorca es ciertamente una cuestión irracional en su más alto momento, pero nunca sentimental.

Demos una ojeada al desarrollo de la poesía de Lorca, tal como la muestra la cronología de la composición —la de la publicación difiere notablemente de ésa—. El primer *Libro de poemas*, 1918 a 1920, publicado en 1921, es interesante sobre todo a posteriori, por cuanto en él se observan acá y allá delicados indicios de la gran poesía de después. Tomado en sí mismo produce el efecto de lo que era: "estudios" de un poeta principiante.

> Amargura dorada en el paisaje.
> El corazón escucha [43].
> ...

Este comienzo de poema podría figurar como lema de todo el volumen. Contemplación melancólica del paisaje, eliminación de lo ideológico en una figura, cesación en lo aproximado, buceo panteístico en la naturaleza, armonía de las esferas, culpa precoz, son caracteres que denuncian una filiación. La lírica de los noventayochistas, sobre todo de Antonio Machado, pero también la de los modernistas y del primer Juan Ramón Jiménez han dejado aquí huellas claras. Citas de lecturas, incluso extranjeras —entre

[43] Versos iniciales de "Ritmo de otoño" (1920), *Obras completas*, página 211.

otros, del *Fausto* de Goethe, y de Francis Jammes— muestran sus amplias incursiones por las literaturas. El sentido franciscano de la naturaleza y una ingenuidad sentimental, amable, son quizá los únicos rasgos que, mirados con la perspectiva de la obra posterior, parecen sorprender. No se puede hablar de una unidad de estilo en este volumen, la colección de poemas más copiosa de las publicadas por Lorca.

Sólo en los años entre 1921 y 1924 tiene lugar la vuelta decidida de Lorca hacia la lírica popular y la aplicación a su poesía de los procedimientos típicos de ella, sus imágenes y temas. Recordemos aquí sus contactos en la Residencia de Estudiantes, de Madrid, donde vivió con interrupciones, de 1918 a 1928; también su amistad con Falla, y su activa participación en la Fiesta del cante jondo en Granada, en junio de 1922. Recuérdese también que hacia 1920 llega sobre España una ola de modernidad vanguardista y trae un corto pero intenso cambio de clima literario, un siglo de oro, en opinión de Ramón Gómez de la Serna. Del papel innovador de Jiménez hemos hablado detalladamente. En ese mundo escribe Lorca sus numerosas composiciones neopopularistas que extrañamente son publicadas en su mayoría mucho después. *Primeras canciones, Canciones* y el *Poema del cante jondo* estaban todos redactados antes de 1924. Las fechas de publicación de estos títulos son respectivamente 1936, 1927 y 1931. Este retardo permite concluir que Lorca en un tiempo de despreocupación artística y a pesar de sus dotes poéticas naturales, había permanecido crítico frente a sí mismo, alimentaba altas ambiciones y se exigía mucho. Como escribía él en una postal a Guillén en 1926: "... para enviarte un saludo y la noticia de que mis romances van a salir en la *Revista de Occidente*. Estoy aterrado, porque son terriblemente malos" [44]. Tras estas palabras no hay sólo ironía, sino también conocimiento de los peligros a que se expone todo arte ins-

[44] Cartas a Jorge Guillén, núm. 6, *Obras completas*, pág. 1566.

pirado en lo popular. En el mismo sentido, en el mismo tono escribió ya en el poema "De otro modo":

> Llegan mis cosas esenciales.
> Son estribillos de estribillos [45].
> ...

Mientras en estos primeros libros de poesía neopopularista se trata de poemas aislados, frecuentemente de ejercicios, de pasatiempos, a lo sumo ciclos sueltos, en el *Primer romancero gitano*, aparecido en 1928, el grado de composición se ha elevado hasta el romance. De acuerdo con las exigencias de esta forma híbrida tradicional, se mezcla ahí junto a lo lírico unas veces, más bien lo épico, otras, más bien lo dramático. En esa forma poética han plasmado con éxito ciertos procedimientos neopopularistas, ante todo el metaforismo. Los romances han sido el más importante fundamento del amplio y duradero éxito de Lorca. Después del *Romancero*, Lorca se ha ocupado de la poesía popular andaluza, sobre todo en sus conferencias en Nueva York, también con motivo de su encuentro allí con "La Argentinita". Mientras tanto se había apartado de ello estilísticamente, en su lírica, al menos transitoriamente. Pero con su obra maestra poética, el "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías" —escrita en 1934 y publicada en 1935—, asistimos a uno de los momentos cumbre del estilo neopopularista.

Vamos ahora primero a examinar este estilo bajo sus diversos aspectos. De este análisis se deducirá sin indicación particular su modernidad. Querríamos prescindir de aportar ejemplos por razones de evidencia y de la familiaridad con la obra de Lorca que damos por supuesta en el lector, para ganar espacio para la exposición de sus modos poéticos en determinados casos ejemplares.

El *temple anímico* que se percibe en la poesía de Lorca está marcado no sólo por la consciencia, sino por una permanente ame-

45 En las "Canciones para terminar", en *Obras completas*, pág. 342.

naza de la muerte. La "pena negra", pesadilla misteriosa en la poesía lorquiana, se explica por un sentimiento agónico de la existencia. La *actitud creadora* correspondiente es la de la defensa: la vida, consagrada a la muerte, es confinada a un sobremundo de sueño. El acto poético se coloca, como gesto heroico, frente a la nada, frente al vacío.

La correspondiente *postura existencial* está señalada con el sentimiento de la fatalidad, del estar expuesto. Todo lo vivido desemboca en soledad, en anonimidad. El mundo exterior aparece vacío en cuanto no es conocido como reflejo del mundo interior. Pero las estructuras espaciales que en la poesía de Lorca evocan ajenidad y abandono, están habitadas por lo trascendental. La insostenible tensión entre Eros y Cronos puede ser resuelta gracias al mágico conjuro del duende. En cuanto éste se incorpora, se hace posible la "evasión real y poética de este mundo", de que habla Lorca [46].

De acuerdo con eso, el *tema* fundamental de esta poesía es una y otra vez el único y universal sentimiento de expectante tristeza. "Nosotros somos un pueblo triste, un pueblo estático", asegura Lorca [47]. Lo que a él le importa es hacer aprehensible esta vivencia de sentimientos lo más exactamente posible y en infinita variación. Pensamos en la apreciación de Lorca ya citada arriba sobre el cante jondo: "justeza emocional" [48]. La exactitud de una reproducción de sentimientos sólo es posible por su proyección en el mundo sensible, por la puesta en juego del más exacto de los órganos, el ojo. Desde ese punto de vista adquieren su específico valor afirmativo diversas formas de expresión andaluzas: la "forma breve" (la concisa pequeñez), el perfil, el llamado "garbo", la preg-

46 En el ensayo citado sobre "Teoría y juego del duende", en *Obras completas*, pág. 41.

47 En la conferencia sobre "Cante Jondo", en *Obras completas*, páginas 1514-1531, especialmente 1521.

48 *Ibidem*, pág. 1520.

nancia gestual. También se relaciona con esto la atribución de nombres propios precisos y números exactos. El prodigioso tesoro de metáforas tiene por base el paisaje tipificado, estilizado, de la alta Andalucía. Ciertos elementos de la naturaleza se alegorizan: estrellas, luna, río, mar, caballo, ortigas, siempre el viento, y otros más; todo juntado en un vago panteísmo. Una cantidad de palabras frecuentes adquieren rápidamente un valor simbólico: Albert Henry y antes de él ya otros las han compilado [49]. Faltan completamente elementos culturales y eruditos. Lo eclesiástico, en su forma andaluza sensualizada, tiene también cierta importancia temática.

El *procedimiento poético* es ahora especialmente interesante. Lo más llamativo es la técnica de la palabra en el vacío, de la contención, de la alusión ceñida, de la declaración lacónica, del gusto por la incongruencia. Se produce ese efecto que ya A. W. Schlegel atribuyó al romance cuando dijo de éste que "despierta una incoherencia llena de presentimiento, que nos capta con inexpresable encanto" [50]. El famoso metaforismo "atrevido" de la poesía andaluza es el equivalente de la inspiración "demoníaca" de Lorca. Sobre la riqueza y la extraordinaria fuerza de sugestión de sus imágenes descansa el misterioso fulgor de su poesía. El metaforismo representa, como vimos en un capítulo anterior, una parte principal en la modernidad de esta lírica. Se ha pretendido ya de diversas maneras esclarecer, sistematizándolo, el secreto de este arte metafórico. En la bibliografía están reseñados los trabajos de Concha Zardoya (1954), de Guillermo Díaz-Plaja (1954), de J. M. Flys (1955), de Arturo Barea (1957), de Albert Henry (1958). Toda la sistemática (gramatical, temática o psicológica) ha aportado conocimientos ciertamente exactos, pero, sin embargo, sólo relativos,

---

[49] Albert Henry, *Les grands poèmes andalous de Federico García Lorca*, Textes originaux, traductions françaises, études et notes, Romanica Gandensia, VI, Gent, 1958, págs. 244 y sig.

[50] A. W. Schlegel, *Sämtliche Werke*, edición de E. Böcking, tomo 8, Leipzig, 1846, págs. 80 y 82.

omo por ejemplo la variación, acumulación, frecuencia y preferen-
a de ciertas metáforas en relación con el conjunto de la obra
rquiana. Lo importante ahí no es el procedimiento, no es la téc-
ca, sino la arbitrariedad sorprendente, casi ya surrealista, de la
vención de imágenes. Ya dijimos que Lorca la dejó al buen
iterio de su inspiración. La búsqueda de cualquier procedimiento
ntrolado, consciente, o aun solamente típico, está condenada al
acaso. De todos modos lo que sí podemos constatar es que Lorca
n su metaforismo habla con la máxima frecuencia al sentido de la
sta. "Todas las imágenes se abren, pues, en el campo visual",
ce él sobre la imagen poética en Góngora (y con ello sobre la
ya propia) [51]. Nos parece más importante el intento del poeta
concertar las metáforas de una estrofa o de un poema, y hacer
n ellas un montaje. Recordemos una vez más ese pasaje de la
nferencia sobre Góngora según el cual la perennidad de un
ema depende no sólo de la calidad de sus imágenes, sino también
su "trabazón", de su conjunción y enlace [52].

La *forma exterior* de la poesía neopopularista es, por lo que
ca a la métrica, nada rebuscada. Predominan las medidas popu-
es más sencillas, y los efectos fónicos y la rima son escasos. Más
mativo es el ritmo, y sobre todo la composición. Sobresale una
otra vez el rasgo estructural de la repetición de lo análogo: pa-
elismo (sobre todo binario) o estribillo, reiteración al modo de
itmotiv". Las formas mayores de los romances muestran casi
mpre una trimembración dramática: tras la descripción de la
uación inicial como preparación, se viene al suceso inaudito, al

---

51 *Obras completas*, pág. 72. Compárese también del mismo, pág. 70: n poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales. Los cinco tidos corporales en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto".

52 *Ibidem*, pág. 70. El atributo "trabado" lo emplea Lorca ya en su ta a Guillén del 2/3 marzo de 1926: "...y de esta manera hacer el ro- nce *trabado* y sólido como una piedra". (Mencionado por el mismo Lorca.) *Obras completas*, pág. 1564.

drama; sobre él se cierran las últimas notas, la conclusión. Otra característica de la composición es el diálogo, el mero apóstrofe sin respuesta o el verdadero intercambio de palabras en el que se produce una tensión particular merced a la incongruencia entre proposición y respuesta.

Si pensamos, para concluir esta consideración general, también en la *eficacia* de tal poesía, hemos de observar que el lector queda sometido a una fascinación mágica. Se coloca frente al mundo real otro peculiar mundo poético. Se consuma una prodigiosa ampliación de la experiencia sensible y quedamos fascinados ante esa "justeza emocional", esa precisión en la determinación del sentimiento que tanto admiraba Lorca en el cante jondo andaluz. Hay que decir restrictivamente, respecto al alcance de tal poetizar, que en esta irrupción poética en un mundo de sueño no se abren nuevas dimensiones espirituales. Los poemas neopopularistas de Lorca no hacen ninguna aportación a la exploración del ser. Esto no es ciertamente a priori un defecto, pero hemos de tener presente que con ello queda inalcanzado uno de los objetivos de la poesía "moderna".

Notemos también aquí que la incomparable expansión de esta lírica en el extranjero ha sido promovida por una particularidad más que por todas las otras circunstancias evidentes: por su fuerte vinculación a lo visual. Sólo eso garantiza un alto grado de traductibilidad. Así lo ha formulado Ezra Pound: "La parte de tu poesía que interesa al ojo de la fantasía del lector, no perderá por la traducción a otro idioma extraño; la otra parte, la que se dirige al oído, solamente llegará al lector que lea tu poema en el original" [53]. Esta dependencia de la traductibilidad respecto al órgano sensorial preferido, puede explicar una buena parte de la sorprendente

---

53 Ezra Pound, *Dichtung und Prosa*, Ullstein Buch, núm. 129. Frankfurt a. M., 1956, pág. 147.

amentable diferencia que hemos de constatar en el éxito exterior le Lorca por un lado, y el de Antonio Machado por otro.

Si ahora recorremos otra vez esta visión general de los diversos spectos de la poesía de Lorca y dirigimos nuestra atención a los ontactos con lo popular literario de Andalucía, apreciaremos una ongruencia casi total. Principalmente el temple anímico se corres-onde con precisión al que los "cantaores" andaluces pretendían na y otra vez circunscribir a su cante, sobre todo a la siguiriya itana. La relación fatalista con el mundo es un verdadero rasgo ípico del cantar popular andaluz. El contenido de los poemas eopopularistas de Lorca se ha plasmado casi exclusivamente en emas andaluces, como ya los títulos generalmente lo declaran. La ás tensa "justeza emocional" la encontramos allí donde entran n escena gitanos, guardia civil y los atributos simbolizantes de la aturaleza de Andalucía. Las formas métricas han sido determina-las francamente por su carácter popular. Es tal la evidencia de una rofunda y extensa consonancia en cualquier aspecto del neopopu-arismo de Lorca con el folklore andaluz, que cualquier demos-ración más minuciosa de ese contacto parecería en seguida mal-astar el esfuerzo.

No obstante, en un punto sí compensa un examen más deta-ado. Como ya dijimos más arriba, el procedimiento poético de orca es particularmente interesante. Aquí incluso se puede mos-rar en qué medida Lorca sobrepasa lo popular. Indudablemente e dan también en este terreno de la técnica rasgos que en la lírica e Lorca y en la de Andalucía coinciden en absoluto: la mezcla e lo sagrado y lo profano, la inserción de incoherencias en el curso el poema, el método de la mera alusión y la expresión lacónica. l modo y el grado de la elevación se puede comprobar sobre todo llí donde la técnica poética de Lorca delata una intervención ás importante: en las imágenes. En todos los grados —epítesis, etáfora, símbolo, motivo, mito— se dan magníficos ejemplos de nágenes que son elevación genial de modelos populares.

Es sorprendente la rareza de estudios dedicados a la relación de su poesía con lo popular [54]. Esta escasez se explica en parte con las serias dificultades que se oponen a semejante investigación. En primer lugar tenemos que recordar que lo que se llama poesía tradicional representa un conjunto tan variado y falto de toda unidad que, según la máxima autoridad de don Ramón Menéndez Pidal, no es posible hablar de estilo tradicional, porque sería vano pretender definirlo [55]. En segundo lugar esta indefinición se ve considerablemente aumentada por la sabida inspiración de Lorca en la tradición oral, lo que por definición excluye de antemano el hallazgo seguro de alguna fuente documental y escrita. ¿Para qué nos sirve, en nuestra búsqueda de contactos comprobados, las reiteradas afirmaciones de los biógrafos de Lorca, que nos hablan de don Federico García Rodríguez, del padre del poeta, como de un aficionado a la guitarra y al cante, de la tía Isabel, los tíos Enrique y Francisco, de las criadas como Dolores la Colorina y Anilla la Juanera, de Irene también, que le enseñaban todas las peteneras, soleares, granadinas, seguidillas que corrían por la vega granadina en aquellos años, puesto que no sabemos cuáles eran en definitiva estos cantares y sobre todo su letra? Tampoco sabemos nada sobre las fuentes impresas que pudo consultar Lorca —que existen incluso para la tradición "oral", ya que ésta ha sido poco a poco recogida por los folkloristas. Daniel Devoto, en su artículo en *Filología* mencionado en la nota 54, y otros hispanistas, basándose en

---

[54] Cf. Gino L. Rizzo, "Poesía de Federico García Lorca y Poesía popular", en *Clavileño*, VI, núm. 36 (1955), págs. 44-51. También Arnold Hottinger, *Das volkstümliche Element in der modernen spanischen Lyrik*, Atlantis, Zürich, 1962, págs. 44-65. Sobre todo Daniel Devoto, "Notas sobre el elemento tradicional en la obra de Federico García Lorca", en *Filología* (Buenos Aires), II (1950), págs. 292-341; id., "García Lorca y los romances", en *Quaderni Ibero-Americani* (Turín), 3, núms. 19-20 (1956), págs. 249-251.

[55] Cf. Ramón Menéndez Pidal, "Para la definición de la poesía tradicional", en *CHA* (Madrid), XVII, núm. 47 (1953), págs. 159-164, en particular pág. 163.

formaciones directas conseguidas de antiguos compañeros de "La arraca", creen poder afirmar que el poeta granadino consultara ertas colecciones de cantares, por ejemplo la de Rodríguez Marín: Cuánto nos interesaría saber concretamente si poseía Lorca en su iblioteca los 5 tomos de los *Cantos populares españoles* y acaso mbién las *Mil trescientas comparaciones populares andaluzas*! ¿O nocía tal vez las publicaciones de don Antonio Machado y Álrez ("Demófilo"), su colección de *Cantes flamencos*? ¿O los adirables tomos de la *Biblioteca de las tradiciones populares españo-*? Las 15 canciones recogidas y en parte armonizadas por Lorca [56] rresponden ciertamente a una ínfima parte de lo que él debió conocer, ya que todos sus biógrafos y sus coetáneos se muestran lordes en recordar que el poeta podía pasar horas y horas canido, sea delante del famoso Pleyel de la Residencia de Estuntes, sea en el hogar de Carlos y Bebé Morla Lynch o en tantas asiones más. De modo que todo lo que podríamos considerar no una fuente impresa —por lo tanto segura y objetiva—, carece cierto modo de valor científico, por no haberse manifestado su nsulta por Lorca. Por el otro lado las influencias literarias de veniencia culta se han rastreado sin mayores dificultades [57].

Así nos encontramos frente a la aparente paradoja de que preamente el poeta que se había metido "en la entraña de lo popu-, que lo intuye y crea con un tino y una hondura, no de imitan, de voz auténtica que se había perdido desde la época de Lope", ún la fórmula de Dámaso Alonso [58], tiene en su obra un cupo estrofas populares inferior a lo que pudiera creerse [59]. Pero la tradicción se desvanece si tenemos en cuenta que Lorca, dada

[56] *Obras completas*, [4]1960, págs. 1823-1855.
[57] Cf. Guillermo Díaz-Plaja, *Federico García Lorca*, Col. Austral, Bue- Aires, 1954, págs. 75, 106, 110, 118, 135, 139. También José Luis Cano, *cía Lorca, Biografía ilustrada*, Destino, Barcelona, 1962, págs. 22, 24, 34.
[58] Cf. Dámaso Alonso, "Federico García Lorca y la expresión de lo es-ol", en *Contemporáneos*, pág. 274.
[59] Cf. Díaz-Plaja, *op. cit.*, pág. 29.

su íntima familiaridad con la tradición oral, podía aspirar no a calcos, sino a creaciones auténticas, que ya no coincidían con lo popular más que "desde dentro". Vale decir que este proceso de elevación artística debe encontrarse muy frecuentemente en la obra de Lorca y nos puede permitir la observación del nacimiento o de la elaboración de ciertos poemas, oportunidad muy rara en este caso, puesto que casi no se conservan variantes de la poesía lorquiana. Si de este modo tratamos de acercarnos al núcleo del secreto artístico de Federico, obedecemos al legítimo afán de todo crítico, que es elucidar en lo posible el misterio poético.

Ante la ya mencionada falta de fuentes documentadas no tenemos por el momento más remedio que contentarnos con meras aproximaciones, pese a los gritos de alarma de nuestra conciencia filológica, adoptando la hipótesis de que Lorca pudo haber conocido la misma fuente aludida, o bien alguna paralela o variación cercana que circulaba en la tradición oral. Además, cuando los cinco ejemplos que vamos a analizar se encuentran en el ámbito de la imagen y sus variadas funciones literarias, sabemos que estamos en el cogollo de la poética lorquiana. Todos conocen la famosa jerarquía de los sentidos que nos dio el mismo Lorca en su conferencia sobre la imagen poética en Góngora [60], concediendo la primacía a la vista. No en balde el campo de la metáfora lorquiana ha sido más estudiado que ningún otro [61]. Y para más amplia observación de la técnica elevadora hemos elegido los ejemplos atendiendo a que se escalonen en cinco niveles distintos de la "imagen

---

60 "Un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales. L cinco sentidos corporales, en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto en *Obras completas*, pág. 70.

61 Cf. Concha Zardoya, "La técnica metafórica de Federico García L ca", en *Revista Hispánica Moderna*, XX, núm. 4, 1954, págs. 259-326, también en *Poesía española contemporánea, estudios temáticos y estilístic* Guadarrama, Madrid, 1961, págs. 335-396. Igualmente Jaroslaw M. Fl *El lenguaje poético de Federico García Lorca*, Gredos, Madrid, 1955.

como artificio literario, procediendo de lo más sencillo (del epíteto) hacia lo más elevado (el mito).

Ejemplo primero: Si entendemos el término epíteto como calificativo no restrictivo, no necesario, como calificativo expresivo, tenemos que observar de antemano que en la lírica popular, por lo menos en las coplas y cantares y las demás formas breves, este medio expresivo se encuentra en una frecuencia muy inferior a lo que pudiera pensarse. Sin embargo, una clase de epítetos adquiere un cierto valor como base de comparación por su empleo generalizado y popularizado, y son los que desde la Edad Media han sido susceptibles de valores simbólicos o emblemáticos: son los adjetivos de colores, los epítetos cromáticos. Ha llamado nuestra atención un ejemplo del *Romancero gitano,* que se encuentra en el romance "Muerto de amor" [62]. Este poema que, junto con el "Romance sonámbulo", pertenece a aquel tipo de romance oscuro, casi hermético, trae en el último tercio cuatro versos que forman una copla. Reza así:

> Madre, cuando yo me muera,
> que se enteren los señores.
> Pon telegramas *azules*
> que vayan del Sur al Norte.

Todo aquí denota el estilo de la copla popular: la alocución de la madre, los verbos, la manera elemental de patetizar la muerte. Todo, menos el adjetivo "azul". ¿Qué viene a hacer en esta copla este epíteto cromático?, ya que, como también observó Díaz-Plaja [63], la riqueza cromática de la poesía lorquiana es muy escasa y que además el azul se encuentra, en cuanto a su frecuencia, muy por debajo del verde, del negro, del blanco, del amarillo y gris. El valor emblemático que se da tradicionalmente al color azul es el de inocencia, esperanza, ilusión. Y si juntamos, con una intención

---

62 *Obras completas,* pág. 377.
63 Díaz-Plaja, *op. cit.,* pág. 111.

comparativa, los versos donde Lorca emplea el epíteto "azul", observamos fácilmente una evolución en la cronología que no nos sorprende. Desde un empleo naturalista [64] pasamos a un empleo emblemático [65] para llegar finalmente, si dejamos al lado provisionalmente el *Romancero gitano*, a empleos del epíteto "azul" en *Poeta en Nueva York* ya francamente irracionales: el "caballo *azul* de mi locura" y otros más [66] son ya ejemplos muy pertinaces para aquel "adjetivo individualizador y semi-metafórico" exigido por Guillermo de Torre [67] en su época ultraísta. El *Romancero gitano* tendrá que representar en esta curva evolutiva un lugar más o menos intermedio. En efecto, si "San Cristobalón desnudo está lleno de lenguas *celestes*", podríamos conceder un valor aún casi naturalista a este adjetivo, frente al mundo "anfibio" de cielo, noche y mar del romance de "Preciosa y el aire". Pero en el mismo poema, algo más abajo, dice el viento a Preciosa:

> Abre en mis dedos antiguos
> la rosa *azul* de tu vientre,

lo que ya nos lleva muy cerca del empleo disonántico y sorprendente del mismo epíteto, empleo que, sin embargo, cuadra muy bien con lo irracional de aquella situación donde el viento se presenta como violador.

En la copla citada de los "telegramas azules", en cambio, el epíteto parece a primera vista corresponder a una quebradura estilística, a una falta de unidad en el tono popular. No estamos dis-

---

64 *Obras completas*, pág. 165: "Pasionaria *azul*".

65 *Obras completas*, pág. 167: "almas que tienen *azules* luceros". Cf. también "Ritmo de otoño" y el comentario respectivo de Flys, *op. cit.*, página 153. Posteriormente el "Corpus *azul*" en "Tíovivo", *Obras completas*, página 289.

66 Hay ejemplos en las págs. 402, 403, 413, 420, 435 de las *Obras completas*.

67 Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, 1925, págs. 320-323.

puestos a dispensar, y con perdón, a la imaginación poética de Lorca los elogios habituales. Pero en este caso la crítica precipitada va a quedar avergonzada por un simple hecho que viene a dar una razón muy práctica al epíteto "azul". No se trata de algo popular en el sentido literario, sino de algo generalmente sabido por los españoles, y es que sencillamente los formularios de los telegramas en España se imprimen efectivamente en papel de color azul. Lo interesante del ejemplo es, pues, que Lorca ha presentido que este epíteto correspondía a la vez a la realidad objetiva y a la exigencia poética de intensificación por vías de lo metafórico. En este primer caso nos encontramos, pues, ante un tipo de elevación ambivalente, que sintetiza lo real con lo disonántico y audaz [68].

Con el *ejemplo segundo* nos atenemos al dominio central de la imagen poética: a la metáfora. A pesar de la copiosa metafórica lorquiana es muy difícil encontrar un contacto evidente y comprobado con metáforas populares. En cambio, hay un ejemplo seguro que por su singularidad ha sido traído y llevado por la crítica [69]. Y si repetimos aquí lo que ya ha sido dicho por otros, es porque el caso nos permite ilustrar de manera ejemplar un segundo tipo de elevación.

En su conferencia sobre "La imagen poética en Góngora" dice Lorca que en los campos de Granada llaman un "buey de agua" a un cauce profundo que discurre lento, y que ha oído decir a un labrador de Granada que "a los mimbres les gusta estar siempre en la 'lengua' del río". Cita Lorca estos ejemplos para probar que el pueblo es capaz de hacer metáforas "que responden a una manera de ver ya muy cerca de don Luis de Góngora" [70]. Ahora bien, lo

---

[68] Para más ejemplos comparables véase Flys, *op. cit.*, pág. 195. Contrástese también la interpretación distinta de Hottinger, *op. cit.*, pág. 44.

[69] Angel del Río, *Vida y obra de Federico García Lorca*, Zaragoza, 1952; Díaz-Plaja, *op. cit.*; Arturo Barea, *Lorca, el poeta y su pueblo*, Buenos Aires, 1957, han hablado del asunto.

[70] *Obras completas*, pág. 66.

singular del caso consiste en que Lorca ha empleado estas mismas metáforas en el "Romance del emplazado", donde dice:

> Los densos bueyes del agua
> embisten a los muchachos
> que se bañan en las lunas
> de sus cuernos ondulados.

Y algo más abajo:

> donde los bueyes del agua
> beben los juncos soñando [71].

No sólo se pueden comprobar los geniales retoques que aplica Lorca a la imagen del habla granadina (tal la trasposición del buey al plural, el empleo del verbo taurino "embestir", la combinación con la media luna que se refleja y evoca unos "cuernos ondulados", recuerdo muy probable a su vez del verso gongorino en la *Soledad primera:* "Media luna las armas de su frente" [72]), sino también admira hasta qué punto esta visión imaginativa ha resultado unida. El significado de la metáfora es la visión nocturna de muchachos que se bañan en un río. Pero además del valor visual distinguimos un valor emotivo: el sugerimiento de un desconocido acecho y peligro para Amargo, el emplazado, valor emotivo en que reside la verdadera función de la metáfora dentro del romance. El tipo de elevación que observamos en este segundo ejemplo se basa pues en un contacto con una realidad popular semántica y efectúa un desprendimiento total del origen, dándole un aire de originalidad y genialidad por la sólida trabazón con el conjunto del poema.

Con el *ejemplo tercero* ascendemos al símbolo. Los nombres de plantas juegan en el metaforismo andaluz un papel apreciable. La

---

71 *Obras completas,* pág. 379.

72 Añadamos que la imagen de "los cuernos de la luna" también es popular. La hemos encontrado en Kurt Schindler, *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal,* New York, 1941, pág. 120.

recuencia de albahaca, alhelí, amapola, azafrán, jazmín es tan característica de Lorca como de los cantares, según ha señalado Gino . Rizzo entre otras cosas [73]. Éste lo remonta al *Cantar de los Cantares*, de Salomón. La significación andaluza, frecuentemente específica, de ciertos nombres de plantas —por ejemplo, *nardo* o *carabola*— crea, por lo demás, notables dificultades de traducción [74]. ero no sólo las plantas, también los frutos, particularmente los tricos, tienen una función en la poesía popular. A una atenta obrvación se descubre pronto que, por ejemplo, *naranja* y *limón* tieen frecuentemente algo más que un mero valor de comparación. . Martínez Torner [75] registra una versión andaluza y otra astuana de la canción popular

> A la mar fui por naranjas,
> cosa que la mar no tiene...

Y comenta: "Se trata en esta copla probablemente de un amor posible". La sospecha de que naranjas y limones podrían constuir un símbolo erótico se afianza en el ejemplo siguiente:

> A limones te güele,
> niña, el aliento:
> argún limón florido
> hay en tu pecho [76].

ún más claro se hace el símbolo en esta poesía temprana de rca:

---

[73] Gino L. Rizzo, "Poesía de Federico García Lorca y Poesía popular", *Clavileño*, VI (1955), núm. 36, págs. 44-51.

[74] Cf. para esto Gustav Siebenmann, "Zur Bedeutung einiger Pflanzenmen in der Lyrik Lorcas", en *VRom*, tomo 20 (1961), págs. 36-46.

[75] Ed. Martínez Torner, "Índice de analogías", en *Symposium* (Syrase), núm. II (1948), pág. 103, canción número 114.

[76] De F. Rodríguez Marín, *El alma de Andalucía en sus mejores coplas orosas*, Madrid, 1929, pág. 73, canción núm. 42.

...
Limonar.
Nido de senos amarillos.

Limonar.
Senos donde maman
las brisas del mar [77].
...

Desde "Naranjitas me tira la niña", de Lope de Vega, hast... "Me tiraste un limón, y tan amargo", de Miguel Hernández, pue... den encontrarse infinidad de ejemplos. Vamos a escoger entre la... poesías de Lorca en las que aparecen *naranja* o *limón*, la siguiente... porque en ella se manifiesta hasta qué punto el poeta confía en e... poder comunicativo de un símbolo popular, y al mismo tiempo qu... libremente lo trata y qué abstracción logra en ello.

Naranja y limón.
¡Ay de la niña
del mal amor!

Limón y naranja.
¡Ay de la niña,
de la niña blanca!

Limón.
(Cómo brillaba
el sol.)

Naranja.
(En las chinas
del agua) [78].

El poema está en el tomo *Canciones*, inserto en el ciclo "Ju... gos". La composición que precede a ésta está dedicada a An...

[77] *Obras completas*, pág. 515. El poema pertenece al ciclo "El jardín ... las morenas", que había sido publicado en la revista *Índice*, núm. 2 (192... 1922).

[78] *Obras completas*, pág. 320.

laría Dalí, de forma que podemos situar el momento de su re-acción en 1925 o después, aunque el tomo de *Canciones* se dio omo terminado en 1924. No se publicó hasta 1927. Influencias de quel ambiente surrealista de Cadaqués son absolutamente posibles. n todo caso, nuestro poema se sustrae a una interpretación sen-lla. El tema amor se transparenta aun para quien no conozca el mbolismo cítrico español. La exclamación *¡Ay!*, conocida por las iguiriyas gitanas, y la denominación del "mal amor" consuenan n la canción amorosa de tono menor. El principio compositorial, ramente empleado, del trueque cruzado en la correlación, con ducción posterior a un nombrar individual de las dos palabras mbolo *naranja* y *limón*, tiene aquí la función, como contraste pro-ictor de tensión, de enfrentar su dependencia a la independencia las estrofas argumentales. No se puede determinar si las dos utas representan aquí un valor simbólico idéntico o bien un con-aste bueno-malo fundado en la diferencia de color. De todos mo-s, a través del principio estructural del entrecruzamiento de lo do a entender, sólo un pasaje sobresale de la impenetrabilidad: tema del "mal amor" apuntado, es puesto en claro en la parte edia por la evocación de una "niña blanca" y luego definitiva-ente por la imagen del sol brillante. Pero el final vuelve a caer a avés de eso tanto más bruscamente en lo trágico, cuanto que la agen del agua, en sí misma soleada y amable, esconde paradóji-mente un oscuro barrunto de muerte. En este poemita se hace visible cómo emplea Lorca el material lingüístico: no con una tención comunicativa, sino puramente sugestiva. El lacónico si-ar y repetir de fragmentos produce oscuros cráteres del no en-nder que luego, en virtud de la magia del lenguaje, se llenan en fantasía del lector hasta esa "noche de mil nacimientos" de que blaba Valéry.

Con el *ejemplo cuarto* subimos otro escalón para llegar al mo-o literario. Aquí las huellas de contactos entre la tradición popu-y la poesía de Lorca abundan, pero en general no son más que

huellas. Una verdadera coincidencia se manifiesta en el motivo de la casada infiel: Martínez Torner afirma haber encontrado un empleo muy temprano del mismo motivo en una poesía de Reyes Mejía de la Cerda [79]. Pero más evidente es la coincidencia de la "Casada infiel" lorquiana con una copla popular que en un resumen densísimo anticipa incluso el desenlace tan español. Reza así:

> Enamoré a una casada
> Y luego me arrepentí;
> Como olvidó a su marido
> Me olvidará luego a mí [80].

Huelga decir que el romance supera poéticamente a esta anecdótica copla de moralista, hasta el punto de impedir todo empeño comparativo. En este nivel, la conclusión llega a ser casi previa al análisis, por evidente. La estructuración habitual de los romances en las tres partes (escena; drama; epílogo) está ya en el núcleo de la breve copla popular. El proceso de la elevación corresponde pues en este caso al considerable y decisivo aumento de detalles, de contingencias sensuales y sensoriales, a la personal amalgamación poética lograda por Lorca. La elevación es debida al cambio, al aumento de la forma poética. La base popular, en este caso el motivo de la casada infiel, ha contribuido muy exteriormente a la creación del romance.

El mismo alejamiento, la misma exteriorización del contacto se da en el *quinto y último ejemplo:* al nivel del mito. Pero aquí el empleo metafórico del viento permite observar con toda claridad la progresiva elevación. Que el viento asuma con frecuencia el metafórico papel de amante tempestuoso, se basa en lo natural de la comparación. Las canciones, tanto las del Sur como las del Norte

---

79 Cf. E. Martínez Torner, "Índice de analogías", en *Symposium* (Syracuse), 1948, II, pág. 100, canción núm. 110.

80 Cf. F. Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, 5 tomos, Sevilla, 1882-1883, t. IV, pág. 62, núm. 6069.

abundan en alusiones al viento como peligroso violador. Que nos baste un solo ejemplo:

> No vayas solita al campo
> Cuando sopla el aire recio;
> Porque las niñas son flores
> Que hasta las deshoja el viento [81].

El mismo Lorca, en su conferencia del año 1922, nos decía: "Pero lo que en los poemas del 'cante jondo' se acusa como admirable realidad poética es la extraña materialización del viento, que han conseguido muchas coplas..." [82]. En esta cita no averiguamos el significado erótico del viento alegórico, pero en el poema de las *Canciones* que empieza por el estribillo "Arbolé arbolé / seco y verdé" ya no queda lugar a dudas, puesto que

> El viento, galán de torres,
> la prende por la cintura [83].

Denotamos en este poema, que ya iba adquiriendo tamaño de romance, cómo la figura alegórica del viento traspasa lo estático el mero símbolo y asume el poder de acción que corresponde a la figura mítica.

Esta función mítica será definitivamente conquistada en el romance de "Preciosa y el aire".

PRECIOSA Y EL AIRE

A Dámaso Alonso

> Su luna de pergamino
> Preciosa tocando viene
> por un anfibio sendero
> de cristales y laureles.

---

81 Este ejemplo característico se reproduce en F. Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, t. IV, pág. 75, núm. 6144.

82 *Obras completas*, pág. 1524.

83 *Obras completas*, pág. 309.

El silencio sin estrellas,
huyendo del sonsonete,
cae donde el mar bate y canta
su noche llena de peces.
En los picos de la sierra
los carabineros duermen
guardando las blancas torres
donde viven los ingleses.
Y los gitanos del agua
levantan por distraerse,
glorietas de caracolas
y ramas de pino verde.

* * *

Su luna de pergamino
Preciosa tocando viene.
Al verla se ha levantado
el viento que nunca duerme.
San Cristobalón desnudo,
lleno de lenguas celestes,
mira a la niña tocando
una dulce gaita ausente.

Niña, deja que levante
tu vestido para verte.
Abre en mis dedos antiguos
la rosa azul de tu vientre.

Preciosa tira el pandero
y corre sin detenerse.
El viento-hombrón la persigue
con una espada caliente.

Frunce su rumor el mar.
Los olivos palidecen.
Cantan las flautas de umbría
y el liso gong de la nieve.

¡Preciosa, corre, Preciosa,
que te coge el viento verde!

¡Preciosa, corre, Preciosa!
¡Míralo por dónde viene!
Sátiro de estrellas bajas
con sus lenguas relucientes.

* * *

Preciosa llena de miedo
entra en la casa que tiene,
más arriba de los pinos,
el cónsul de los ingleses.

Asustados por los gritos
tres carabineros vienen
sus negras capas ceñidas
y los gorros en las sienes.

El inglés da a la gitana
un vaso de tibia leche,
y una copa de ginebra
que Preciosa no se bebe.

Y mientras cuenta, llorando,
su aventura a aquella gente,
en las tejas de pizarra
el viento, furioso, muerde [84].

Indicamos tan sólo los versos donde se menciona el viento, numerándolos: 19 a 28; 31 y 32; 37 a 42. El aumento progresivo de la temperatura sensual no necesita de ningún comentario para el que leyere estos versos; es la evidencia misma. Pero gradualmente este aumento se ve acompañado por la proyección del viento como metáfora hacia la culminación en un mito erótico. Obsérvese cómo San Cristóbal, de majadero y grosero, pasa a una extraña mezcla de lo erótico con lo sacro: no en vano cita Lorca el consagrado verso de las saetas (40: "Míralo por dónde viene") [85]. Con

[84] *Obras completas*, pág. 354.

[85] En la poesía "Saeta" del *Poema del cante jondo*, *Obras completas*, página 238, Lorca cita esta invocación otra vez como estribillo.

esto la elevación de la metáfora eólica ha llegado a la cumbre. Se le llama "sátiro" ahora, y todo lo sacro y terrible de una fuerza sobrenatural, fatal y avasalladora se sugiere con este mito. Que al final del romance este viento desencadenado muerda en las tejas de pizarra del cónsul de los ingleses y que de este modo haya vuelto a un nivel inferior, puramente metafórico y ya no mítico, es un descenso que corresponde perfectamente a la estructura del romance lorquiano, relajando con el desenlace y el epílogo la tensión dramática.

El poeta mismo nos confirma nuestra observación, diciendo en una carta a Jorge Guillén: " 'Preciosa y el aire' es un romance gitano, que es un *mito* inventado por mí" [86]. Y diciendo esto, evidentemente, no quiere reivindicar la invención del viento metafórico, sino la efectuada elevación de la metáfora al nivel del mito. Y este último tipo de elevación era acaso el más difícil de lograr, puesto que ya no se trata de artificios y artesanía poéticos, sino de una creación espiritual que toca a las fronteras de la poesía y no tiene ya deuda alguna con la base popular.

Si el examen de estos cinco casos de contactos con lo popular ha servido para algo, no será únicamente para demostrar la maestría artística que todos ya conocíamos, sino también para comprobar que incluso un poeta de semejante facultad de absorción y afán de expresión toma su arranque desde una literatura anterior, y no *ex nihilo*. Y por fin las diferentes maneras de elevar lo popular podrán ser un primer intento de clasificación en este dominio aún poco estudiado.

Estos ejemplos no habrán podido, claro está, comunicar una impresión definitiva de la fascinante poesía de Lorca. Se habrá advertido que sólo en una composición más amplia se puede percibir la función de los rasgos estilísticos aislados, su complementariedad y coherencia con las otras capas. Precisamente la llamada

[86] *Obras completas*, pág. 1563, carta núm. 5, del 2 de mayo de 1926.

"trabazón" de las imágenes, la consecuencia dentro de lo arbitrario, sólo ahí se manifiesta. Por lo demás, donde se trata de poesía hermética no faltan comentarios. Pensemos sencillamente en el "Romance sonámbulo" [87]. En él se muestra también una vez y otra que en semejante poesía metafórica la libertad del entendimiento no se deja cohibir con pruebas. La poesía de Lorca, tan fuertemente apoyada en lo intuitivo, se muestra como difícilmente sistematizable. Pero en todo momento queda patente su maestría artística.

Esta pericia, ese "artismo" del tan tempranamente enmudecido granadino, adquiere su particular cuño cuando se lo compara con otras escuelas que aspiraban también a la perfección formal —por ejemplo, con el Parnaso o con el modernismo de Darío—. Que Lorca en sus poemas de empeño trabajó esforzadamente, está fuera de duda. La única información clara en la "Poética" con que contribuyó a la *Antología* de Gerardo Diego [88] trata de esa actitud de trabajo: "En mis conferencias he hablado a veces de la Poesía, pero de lo único que no puedo hablar es de mi poesía. Y no porque sea un inconsciente de lo que hago. Al contrario, si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema". La particularidad, la unicidad estilística del neopopularismo en Lorca se basa en último término en la difícil ambición de aproximarse a lo irracional lo más exacta y conscientemente posible, por vía sensorial. El poeta parnasiano

87 Aparte de en las exposiciones de conjunto sobre Lorca (María Teresa Babín, Arturo Barea, Roy Campbell, Guillermo Díaz-Plaja, Albert Henry) se encuentran interpretaciones del "Romance Sonámbulo" también en ensayos monográficos. Citemos entre ellos principalmente Gerda Zeltner-Neukomm, "Zur Lyrik Federico García Lorcas", en *Trivium* (Zürich), tomo VII (1949), págs. 16-43; y P. Darmangeat, "Essai d'interprétation du 'Romance Sonámbulo' ", en *Langues Néo-Latines*, 50 (1956), págs. 1-11. Compárense ahora las palabras del mismo Lorca sobre este romance en sus "Comentarios al Romancero gitano (Conferencia inédita)", en *RdeO*, agosto 1969 (segunda época), núm. 77, págs. 129-137, interesantísimas.

88 *Poesía española*, pág. 423.

o modernista perfeccionó el detalle lingüístico, métrico o fónico. Lorca se esfuerza por encontrar las imágenes que despierten las representaciones más eficaces y que encajen en el metaforismo del poema entero. "Sacrificar un mundo para pulir un verso", decían los modernistas; "sacrificar un mundo para hallar una imagen y trabarla", hubiera podido decir Lorca. El momento de su intervención precede a la expresión verbal, el acto poético acontece en un plano prelingüístico.

La clara conciencia de lo que un poema constituye, por un lado, por el otro la exigencia de su intuición son los dos polos entre los cuales vibraba el poder creador de Lorca. La tan citada "justeza emocional" expresa en su paradoja la propia ambición poética del autor. La despersonalización del sentimiento era una condición necesaria para el logro de una precisión superindividual. Y a partir de esto han de entenderse las salvedades que ante la lírica andaluza de Lorca se han expresado desde su aparición hasta hoy: el ser una poesía sin transcendencia, ser una poesía sin "valores humanos". Ambos reproches brotan de pretensiones unilaterales y preferencias personales. Naturalmente, una poesía metafísica o sentimental, se pueden con todo fundamento enjuiciar como de más alto rango. Lorca iría en ello en un grado más bajo del valor. Pero si se le mide según su propia ambición de hacer decible lo inefable, como lo hicieron los místicos en otro sentido, entonces Federico García Lorca representa una cima de esa poesía "moderna" entroncada en lo profundo de la tradición popular española.

ALBERTI

Rafael Alberti es un poeta que permite en múltiples aspectos una comparación con Lorca. Su procedencia del campo de la pintura, su sensibilidad por todos los impulsos de los tiempos nuevos, su buen humor en cierto sentido infantil, lo inesperado y espon-

láneo de sus cambios, todos esos rasgos delatan el mismo apego y la misma fe en su destino de artista. Junto a esa gran comparabilidad de ambos poetas, también saltan a la vista claramente las diferencias: Alberti es más alegre, más sereno, menos preocupado que Lorca, pero también más superficial. "Palabra felizmente superficial" llama Luis Felipe Vivanco a la lírica de Alberti [89]. Este bajo andaluz de origen italiano, nacido junto al mar, se sintió en seguida en el clima de los modernos que irrumpían como en su más primario elemento. Su tendencia a los juegos de palabras, a los experimentos con el lenguaje, su entusiasmo por el chanceo, y su ondolencia, la escapada a la risa como anti-pathos, son indicios de que hay que contar a Alberti entre los inequívocos representantes españoles de la lírica "moderna", alógica. Sus rápidos e impulsivos cambios de estilo —expresión de una conciencia artística voluble, inquieta—, hay que atribuirlos, más a su radical modernidad que a un débil eclecticismo. Entraba en juego ahí la satisfacción por su virtuosa capacidad de cambio. Frente a Lorca y a Diego, que como se sabe, también adoptan varios estilos, choca en Alberti la frecuente mezcla de modos poéticos: su neopopularismo no está libre de juegos de palabras manieristas; junto a la versificación en metros libres o populares, aparecen una y otra vez series de sonetos; estas estrofas clásicas pueden por su parte contener, en cambio, atrevidísimas, alógicas metáforas; en su gongorino *Cal y canto* encuentra uno inesperadamente dictados amorfos de una fantasía disonante.

Por lo que al estilo se refiere, el libro más uniforme de Alberti es *Sobre los ángeles*. Pero el estilo a que ha permanecido fiel más largamente y del que se ha vuelto a acordar en sus días de madu-

89 Vivanco, *Introducción;* en ella el ensayo "Rafael Alberti en su palabra acelerada y vestida de luces", págs. 221-258, en particular pág. 223. Es curioso que los trabajos críticos sobre Alberti son menos numerosos que los relativos a sus compañeros de generación. Hasta 1968 no se publicó la primera monografía crítica: Solita Salinas de Marichal, *El mundo poético de Rafael Alberti*, Gredos (Madrid).

rez, es el neopopularismo. Con éste ha comenzado él su meteórica carrera poética: *Marinero en tierra* le ha granjeado no sólo una pública alabanza de Juan Ramón Jiménez, sino también el Premio Nacional de Literatura del año 1924. En este primer libro nos encontramos una feliz variedad del neopopularismo en tono mayor. Nació bajo el signo de una "dulce libertad", que el poeta en el exilio recuerda con nostalgia [90].

Examinemos *Marinero en tierra*. El círculo de temas está definido exclusivamente por el mar. El lema dice:

> Entraña de estos cantares:
> ¡Sangre de mi corazón,
> tarumba por ver los mares!

Marineros, capitanes, sirenas, agua, viento y estrellas, el puerto y las salinas, se explican de por sí tratándose de la temática del mar. Más sorprendente es la frecuencia del amanecer. Se delata en ello su postura armónica y abierta frente al mundo. Su actividad creadora es, por consiguiente, afirmativa, pasando del himno hasta el piropo. ("Retorcedme sobre el mar..., exprimid toda mi sangre..., seco, arrojadme a las aguas..." [91], etc.). La actitud creadora hímnica aparece también variada en la forma de un deseo: "Madre, vísteme a la usanza / de las tierras marineras".

Sólo teniendo en cuenta tales procedimientos se hace bien patente lo popular de esta poesía. Hay un constante llamar, nombrar, simular a través de las cortas canciones, bajo la constante presuposición de un dialogante. Se distinguen de las verdaderas canciones populares por trueques a menudo burlescos, por atrevidas perc

---

90 Cf. "Retornos de la dulce libertad", de los *Retornos de lo vivo lejano* Buenos Aires, 1952; citamos en lo posible por Rafael Alberti, *Antología poética*, Losada, Buenos Aires, 1958, pues la edición de lujo *Obras completas* de la misma editorial, 1958, es poco accesible; la poesía mencionada en pág. 259.

91 *Op. cit.*, pág. 17.

nunca absurdas metáforas, por visiones fantásticas, y por la evo-
ación de escenarios artísticos y aun barrocos (rodapié, balaustradas,
baranda, celosías, torres). Lo mismo vale para la forma exterior. Las
ortas estrofas están construidas generalmente según el principio
del diálogo y del paralelismo. Predominan el octosílabo y la aso-
nancia. Los numerosos procedimientos de la correlación, del estri-
illo, los frecuentes versos de pie quebrados, nos llevan, por lo que
toca a los modelos de esta poesía popular, a los Cancioneros, es
decir, más a un sustrato popular literarizado, que al acervo vivo de
canciones andaluzas en la boca del pueblo. Juegos de palabras ("mis
hombros de hombre de mar") y de formas, el ocasional preciosismo
el vocabulario, la falta de rima por un lado, o por otro el rigor
formal del soneto, demuestran una y otra vez que Alberti, incluso
En *Marinero en tierra,* entremezcla lo popular con un arte amane-
rado. Su estilo neopopularista no desprecia el artificio.

Puede observarse aquí una diferencia esencial con el neopopu-
larismo de Lorca. Mientras éste con procedimientos mágicos son-
rea oscuras profundidades llenas de presentimientos de muerte, y
prosqueja o ejecuta la mayoría de las veces desenlaces dramáticos,
Alberti ofrece juntos lo profundo y lo superficial en una instan-
ánea de su feliz mundo marino, de efecto visual, rítmico y musi-
cal. Diríamos que ahí lo dramático falta totalmente. Apenas una
de sus nanas encierra la amenaza anónima que Lorca ha escudri-
ñado en las canciones de cuna andaluzas. En el poema "El heri-
do" [92], parece desarrollarse un suceso que recuerda el "Romance
sonámbulo" de Lorca. Un herido acude a su amada buscando au-
xilio:

—Dame tu pañuelo, hermana,
que vengo muy mal herido.

---

92 En *Marinero en tierra,* edición de la Biblioteca contemporánea, Lo-
nada, Buenos Aires, ²1957, núm. 10 de la 2.ª parte, pág. 49.

Pero ya la contrapregunta de ésta es un desvío:

—Dime qué pañuelo quieres:
si el rosa o color de olivo.

¿Habría que interpretar esto como incongruencia, como buscada y exorcizada visión anticipada de la tristeza y la muerte? Los colores escogidos para esto son demasiado poco simbólicos, y los versos finales vienen a confirmar que la herida es una herida de amor, que el dramatismo es sólo aparente, que el "moribundo" es un piropeador:

—Quiero un pañuelo bordado,
que tenga en sus cuatro picos
tu corazón dibujado.

Puede optarse entre una interpretación dramática relacionada con el cante jondo y otra innocua, como demostración hiperbólica de amor. Pero no es difícil decidir.

Un sencillo ejemplo ha de mostrar con qué habilidad desarrolla Alberti una simple descripción en una afirmación personal:

A la sombra de una barca
fuera de la mar, dormido.

Descalzo y el torso al aire.
Los hombros, contra la arena.

Y contra la arena el sueño,
a la sombra de una barca,
fuera de la mar, sin remos [93].

La fuerza de un sueño singular está evocada con unos medios asombrosamente sencillos. El poema no necesita ningún verbo. El sol está presente sólo como sombra, el mar sólo como playa. El hombre es evocado a través solamente de su sueño, de su

93 *Marinero en tierra, op. cit.*, pág. 116.

es y sus hombros —*hombros* es una palabra frecuente en Alber-
—. El desdoblamiento de esta escena de playa ocurre en la última
trofa, de tres versos, que, a excepción de dos casos, repite lite-
lmente versos anteriores. El verso 5 está encadenado con el 4.
on el cambio de *hombros* por *sueño*, todo lo que los hombros
presentan de fuerza, sustentación, apoyo, se traspasa al sueño.
a repetición de la estrofa inicial obra como un estribillo. El final
in remos", ligado ya con "sueño" por la única asonancia del
oema, amplifica aún más la representación del sueño en una
etáfora perfecta: la imagen del bote sin remos en la playa vale
la vez para la realidad y para la transposición a lo soñado, y crea
n ello un final altamente artístico. El bote que avanza sin remos
ha de entender aquí, desde luego, como símbolo del abandono
tusiasta. En una dedicatoria a J. R. Jiménez en el mismo tomo
poesías, quiere Alberti atravesar por el mar de Puerto de Santa
laría a Palos de Moguer "en una barca sin remos" [94]. Por el sen-
lo método de la reiteración, tan frecuente en las composiciones
los Cancioneros, ha logrado aquí Alberti una sorprendentemente
oderna.

Lo "moderno" aparece en sus poesías neopopularistas sólo par-
lmente, sobre todo en su primera obra, *Marinero en tierra*. Lo
sonante parece faltar. En lugar del trasfondo mágico, encontramos
uí la inmediatez sensual, momentos fugaces de garbo, de luz
gana, y de alegría vital. Esa habilidad debe al "ingenio", a la
sposición espiritual de penetración, más que a la inspiración. Ya
imos más arriba que Lorca confiaba totalmente en ésta, acer-
ndose así a un concepto todavía romántico de la poesía. E. W.
lm exagera esta diferencia entre Alberti y Lorca hasta el extremo
una contraposición definitiva dentro de la comunidad de gene-
ción: se admira de "...cuánto se enraíza Lorca en el Romanticis-

[94] El poema está titulado "Con él", en la *Antología poética, op. cit.*, pá-
a 19.

mo (tomando la palabra en su más amplio sentido), aun con toda su modernidad, y cómo Alberti desde su primera aparición pertenece al antirromanticismo" [95].

En los libros siguientes, Alberti permanece fiel al neopopularismo, pero se hace en proporción creciente disonántico. *La amante* (1925) es el diario de un viaje por España, y consiste en breves esbozos líricos o exclamaciones con estribillo. *El alba del alhelí* (1925-1926) trae poemas más largos, en parte ciclos, llenos de correlación y paralelismo. La aproximación al tono y a los procedimientos de las canciones antiguas llega hasta la imitación. Compárese, por ejemplo, el número VI de "La Húngara" ("¿Por qué vereda se fue? / ¡Ay, aire, que no lo sé! /" ...) [96] con la canción glosada por Lope de Vega

> Por el montecico sola,
> ¿cómo iré?, ¿cómo iré?
> ¡Ay, Dios!, ¿si me perderé? [97]...

Podríamos hablar en este caso, puesto que Alberti imita fielmente la forma, pero elimina todo contenido sentimental, de una parodia de la canción tradicional. Lo ágil e impetuoso en Alberti pasa a ser en este tercer volumen a menudo un movimiento divertido, sí, pero insignificante. Su agilidad se convierte en frivolidad. En los breves dramas líricos sobre el destino de la mujer andaluza ("La maldecida" y "La encerrada") se patentiza la incapacidad de Alberti para profundizar en lo trágico. Muy aisladamente, por ejemplo en el poema "Alguien barre...", acierta a dar la evocación de ese oscuro pánico tan actual en el *Cante jondo* de Lorca. Un fugaz hastío por las formas populares se muestra en el acercamiento

---

95 En el epílogo a la traducción Rafael Alberti, *Zu Lande und zu Wasser*, Frankfurt a. M., 1960, pág. 123.

96 *Antología poética, op. cit.*, pág. 45.

97 Cf. Alonso / Blecua, núms. 243 y 453, págs. 98 y 201.

de Alberti al folklore menos capaz de ser elevado a literatura: la canción plebeya de burla y de borrachos [98]. "El tonto de Rafael", autorretrato burlesco, puede servir de ejemplo. Es como un antídipo de lo cómico-grotesco de *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929).

Sólo tras múltiples cambios de estilo, y esto después de la guera civil, en el tomo *Entre el clavel y la espada* (1939-1940) volvemos a encontrar poesías neopopulares. Pero esta vez, a pesar de su estructura de canciones antiguas de baile, a pesar del familiar estribillo, son altamente disonánticas. Las imágenes "surrealistas" en las metáforas de animales hacen aparecer la titulada "Metamorfosis del clavel" como una fusión de lo abstracto y lo incongruente con la tradición popular. Al final del ciclo vuelve a haber un canto de burlas, una ultrachanza, "Bailecito de bodas", en cierto modo una segunda despedida de lo popular. Tras una nueva pausa, nos encontramos en las más tardías *Baladas y canciones del Paraná* (1953) otra vez la estructura amebea. En un estilo neopopularista apagado, comparativamente familiar, canta el poeta en el exilio con nostalgia de la patria. Esta fidelidad a la tradición por encima de los frecuentes cambios de estilo, parece característica de él. Como nota Vivanco [99], Alberti es quizá también el último poeta de grandes sonetos idealizadores y petrarquistas de la lírica europea.

OTROS

Para aportar más pruebas de la vitalidad del neopopularismo podríamos aún citar a Fernando Villalón (1881-1930). En una actividad literaria de apenas cuatro años, siendo ya hombre ma-

98 Blecua, en su Introducción a Alonso / Blecua, da ejemplos y más datos bibliográficos (pág. LXXIV).

99 L. F. Vivanco, *op. cit.*, pág. 234.

duro, este aristócrata terrateniente y ganadero de la Andalucía baja ha creado —junto a una fantástica leyenda alrededor de su persona— una obra densa, casi exclusivamente en estilo neopopularista [100]. También Gerardo Diego, afecto a tantos estilos, ha diseminado por sus libros, publicados o aún inéditos, pruebas aisladas de neopopularismo. La falta de periodicidad de sus estilos se deduce del hecho siguiente: en la pequeña antología, seleccionada por él mismo, de la Biblioteca Anaya [101], están las siguientes piezas con tendencia neopopularista (doy el número de orden, el título del tomo y el año de creación): núm. 18 (Versos humanos), 1924; núm. 30 (Soria), 1935; núm. 35 (Hasta siempre), 1927; núm. 36 (ibidem), 1937; núm. 51 (La suerte o la muerte), 1926; núm. 52 (Versos divinos), 1939.

En conjunto, el neopopularismo es, como se ve, cosa de esta generación de los años veinte; tiene para ella una doble importancia; por un lado, dos de sus grandes poetas han escrito una parte principal de su obra en este estilo; por otro lado la generación entera, por sus creaciones o sus lecturas entusiastas, ha descubierto en el neopopularismo un estilo "moderno" oculto en la tradición española. El clima creador de este decenio apenas es imaginable sin esta recuperación de un gran pasado cultural.

LOS JÓVENES

Sólo a los no iniciados sorprenderá que el neopopularismo, a pesar de sus logros, haya encontrado entre los poetas más jóvenes una muy modesta continuación. El cambio fundamental del clima poético en los años treinta, la engañosa facilidad de toda populari-

---

100 Cf. Fernando Villalón, *Poesías*, Ed. Hispánica, Madrid, 1944.

101 Gerardo Diego, *Antología* (Primer cuaderno, 1918-1940), Biblioteca Anaya, núm. 13, Salamanca, 1958.

ación exagerada, el peligro de la trivialidad, son algunos de los factores que pueden explicar el desvío. Con todo, encontramos en Miguel Hernández todavía lírica neopopularista de un nuevo e inconfundible sello. Lo mismo en el *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941) que en los *Poemas últimos* encontramos las formas y procedimientos que nos son familiares en la poesía tradicional. Lo más curioso en su neopopularismo es el momento tardío en que brota: en este hijo de labrador de Orihuela, la temática campesina, la cercanía de la tierra, la vida elemental le estaban ya dadas por anticipado. Pero lo curioso es que él al principio de su creación, a estos temas les ha dado forma gongorinista, clasicista, optando incluso por el soneto. Sólo después de la fase patética de sus poemas de la guerra (*Viento del pueblo*, 1937) encuentra este talento natural su propia forma de expresión. La violenta y rápida sucesión de alegría y hondo dolor en la vida del poeta fue una determinante de su chocante cambio de estilo. *El hombre acecha*, tomo preparado para imprimir en 1939, contiene aquellas poesías del dolor y la ira que, en gran parte, iban a ser el modelo de la lírica española de la posguerra. Luego Hernández en prisión reúne su *Cancionero y romancero de ausencias*. Aquí encontramos ahora un neopopularismo que no se entrega ni a los juramentos mágicos ni al entusiasmo juguetón, sino al dolor de la separación, el sentimiento por el hijo tempranamente muerto, a la nostalgia del hogar deshecho. Los "valores humanos" que muchos echan de menos en Lorca juegan aquí un papel primordial. El mundo de imágenes campesinas, rurales, no tiene en sí nada de bucólico, nada de una alabanza de aldea, sino que está lleno de un delicado y sencillo simbolismo. Las formas y métodos sencillos y familiares de la poesía tradicional prestan a estas canciones del dolor, con su propia disonancia, un brillo extrañamente consolador. Una vez más, de modo espontáneo la más personal expresión ha llegado aquí a una nueva y auténtica fusión con las formas suprapersonales de la tradición. Pero ¡a qué precio! Léanse, por ejemplo, las

NANAS DE LA CEBOLLA

(Dedicadas a su hijo, a raíz de recibir una carta de su mujer, en la que le decía que no comía más que pan y cebolla.)

La cebolla es escarcha
cerrada y pobre.
Escarcha de tus días
y de mis noches.
Hambre y cebolla,
hielo negro y escarcha
grande y redonda.

En la cuna del hambre
mi niño estaba.
Con sangre de cebolla
se amamantaba.
Pero tu sangre,
escarchada de azúcar,
cebolla y hambre.

Una mujer morena
resuelta en luna
se derrama hilo a hilo
sobre la cuna.
Ríete, niño,
que te traigo la luna
cuando es preciso.

Alondra de mi casa,
ríete mucho.
Es tu risa en tus ojos
la luz del mundo.
Ríete tanto
que mi alma al oírte
bata el espacio.

Tu risa me hace libre,
me pone alas.
Soledades me quita,
cárcel me arranca.
Boca que vuela,
corazón que en tus labios
relampaguea.

Es tu risa la espada
más victoriosa,
vencedor de las flores
y las alondras.
Rival del sol.
Porvenir de mis huesos
y de mi amor.

La carne aleteante,
súbito el párpado,
el vivir como nunca
coloreado.
¡Cuánto jilguero
se remonta, aletea,
desde tu cuerpo!

Desperté de ser niño:
nunca despiertes.
Triste llevo la boca:
ríete siempre.
Siempre en la cuna,
defendiendo la risa
pluma por pluma.

Ser de vuelo tan lato,
tan extendido,
que tu carne es el cielo
recién nacido.
¡Si yo pudiera
remontarme al origen
de tu carrera!

Al octavo mes ríes
con cinco azahares.
Con cinco diminutas
ferocidades.
Con cinco dientes
como cinco jazmines
adolescentes.

Frontera de los besos
serán mañana,
cuando en la dentadura
sientas un arma.
Sientas un fuego
correr dientes abajo
buscando el centro.

Vuela, niño, en la doble
luna del pecho:
él, triste de cebolla,
tú, satisfecho.
No te derrumbes.
No sepas lo que pasa
ni lo que ocurre [102].

. Como rara excepción entre los poetas más recientes, Rafael ontesinos ha escrito poesías neopopularistas aisladas en su volu- en *Las incredulidades* (1948) [103]. En José Manuel Caballero Bonald contramos un largo poema sobre la seguiriya [104]. Una ojeada basta ra comprobar que aquí ya sólo el tema tiene un contacto con lo pular andaluz, mientras el estilo, con su riqueza verbal y su mposa epítesis, está diametralmente opuesto al laconismo de una guiriya. ¿Significa esto en España el fin de ese encuentro doble- nte fructífero de la literatura viva en formación, con la tradi- ón popular? El cambio sociológico en relación con el folklore, de e hemos hablado en el capítulo II, nos deja cerca de esta con- isión. Y, sin embargo, siempre volvemos a encontrar, aunque seminadas, huellas de un acercamiento a la tradición popular: Gabriel Celaya, en Blas de Otero, en Gloria Fuertes, por mplo.

---

102 Miguel Hernández, *Obras completas*, Buenos Aires, 1960, págs. 417-

103 Cf. Cano, *Nueva poesía*, págs. 259 y sig.

104 *Ibidem*, págs. 380 y sig.

XII

SURREALISMO Y ARTE DE LO IRRACIONAL

¿AUTÓCTONO O FRANCÉS?

Surrealismo puede ser todo lo que es nuestro espíritu más allá de la razón; es lo espontáneo y lo arbitrario en nuestra personalidad; asociaciones instintivas y mecanismos psíquicos afloran ahí incluyendo lo soñado; al intelecto ordenador se le da de lado. El programa del movimiento surrealista —junto a las manifestaciones y panfletos escandalosos— es más famoso y mejor conocido que la poesía por él postulada. Pues sin despreciar postulados esenciales —apartamiento de la lógica, aceptación del caos— no ha surgido ninguna obra válida. El programa, dice Friedrich drásticamente, "confunde el vómito —y por añadidura artificial— con la creación" [1]. Si a pesar de eso nosotros nos ocupamos aquí del surrealismo, es porque en España —lo mismo que en Francia y en otras partes— se han producido en este tipo de estilo algunas obras de gran encanto bien que con una libérrima emancipación de definiciones delimitadoras.

Tenemos que justificar el no haber incluido el surrealismo al tratar de las otras corrientes de vanguardia en el capítulo IX. Aun

---

[1] Friedrich, *Estructura*, pág. 294.

prescindiendo de la cronología, una comparación con la teoría del creacionismo manifiesta claramente diferencias esenciales. Es verdad, también el creacionismo era un movimiento dirigido contra toda concepción conservadora de la lírica, y exigía arbitrariedad; pero el mundo por crear era en último término un mundo externo. Huidobro habla en su poética de una rosa que el poeta debe crear. También afirma: "el vigor verdadero reside en la cabeza". El surrealismo no sólo quería un "antiestilo"; representaba una revolución contra la cultura occidental, especialmente contra el racionalismo de Francia. Cierto que exigía además un lenguaje igualmente nuevo y nuevas libertades en los métodos. Pero ambas cosas tenían que servir como médium de un mundo interior incontrolable. El creacionismo y más decididamente aún el ultraísmo intentaban alcanzar una libertad y novedad en lo formal. El surrealismo quiso aprovecharse de esta ilimitación, pero buscó su novedad en querer ver su temática apartada de toda racionalidad. La expresión de obsesiones, angustias, sueños, visiones ruinosas se movía en el centro del círculo de temas que con ello, paradójicamente, se estrechó. El ultraísmo, por su parte, gracias a su definición más imprecisa, conservó más libertad. Por eso, como ya hemos dicho, este término se empleó también para designar el conjunto de estilos "modernos" en el mundo hispánico.

Esta confrontación que nos sirve para diferenciar nos muestra también los entrecruzamientos entre el surrealismo y los anteriores estilos de vanguardia. Se dan sobre todo en lo formal. La imagen, la metáfora y la adjetivación son los medios expresivos fundamentales de todos estos estilos. Sobejano [2] encuentra los siguientes rasgos característicos en el epíteto surrealista: el epíteto incoherente tiene que cumplir asociaciones creadoras; el intercambio de sentidos, la sinestesia, está al servicio de una desrealización, de una

[2] Gonzalo Sobejano, *El epíteto en la lírica española*, Madrid, 1956, páginas 462 y sigs.

suprarrealidad que acaba de nacer; se atribuyen arbitrariamente y sin coherencia cualidades humanas y dinámicas a cosas y a seres que ordinariamente no pueden participar de ellas; y, por fin, como característica temática, se acumulan atributos negativos para expresar el submundo amenazador y repulsivo que aquí había de hacerse arte como última etapa en la estética de lo feo cada vez más cultivada desde Baudelaire.

Esas coincidencias en el programa y en lo formal se reflejan en el curso histórico de ese movimiento en España. Aquí no se ha dado una revolución surrealista, un manifiesto, ni siquiera una revista por el estilo de la *Révolution surréaliste* de París. Ni aun la denominación se ha unificado: se vacila entre *surrealismo, superrealismo* y *suprarrealismo*. El impulso inicial de este novísimo *ismo* se hubiera podido dar ciertamente desde fuera: el 17 de noviembre de 1922 leyó André Breton en el Ateneo de Barcelona *Les pas perdus*. En la Residencia de Estudiantes —otra vez la Residencia— daba Louis Aragon una conferencia el 18 de abril de 1925 [3], esto es, en el año del apogeo surrealista parisiense. El efecto sobre el público de Madrid, entre el que tiene que haberse contado también Lorca, fue escaso. Y, sin embargo, Ángel del Río ha encontrado sorprendentes citas literales de esa comunicación en *Poeta en Nueva York*, de Lorca [4]. También en la Residencia, Lorca traba conocimiento con Salvador Dalí y con Luis Buñuel. Vive en casa de Dalí en Cadaqués en 1925 y en 1927. En junio de este año se estrena su *Mariana Pineda* con los decorados de Dalí, en Barcelona, donde al mismo tiempo se exponen 24 dibujos de Lorca en la galería Dalmáu, de pintura vanguardista. En abril de 1928, la revista granadina *Gallo* trae en su segundo y último número un "manifiesto antiartístico catalán", de Dalí y Sebastiá Gasch, que provoca

[3] Reproducción parcial de la conferencia con el título de "Fragments d'une conférence", en *La Révolution surréaliste*, núm. 4, 15 julio 1925.

[4] Ángel del Río, *Poeta en Nueva York*, Cuadernos Taurus, núm. 8, Madrid, 1958, págs. 38 y sig.

peleas entre los estudiantes. En 1929, también esta vez en la Residencia, se proyectan las últimas películas mudas y las primeras sonoras. Alberti ve los filmes surrealistas de Dalí y Buñuel que en el Studio 28 de París habían provocado un escándalo en noviembre de 1930. Gran revolución también en el Madrid de los "bienpensantes" todavía en el 1929: Alberti se presenta ante las señoras del Lyceum Club, en traje ridículo, con una paloma en una mano y una tortuga en la otra. Éstos eran algunos de los síntomas externos del clima surrealista, moderados en conjunto, y eficaces sólo sobre pequeños grupos. Se puede asentir a lo que dice Bodini cuando dice que en España se ha dado poesía surrealista, pero no una teoría; poetas surrealistas, pero no una generación [5].

Es más importante la información sobre las obras literarias. No costaría trabajo encontrar ya en la época anterior a 1925 divertimientos líricos aislados con influjo surrealista. A la anarquía de formas y de imágenes vanguardistas tan semejantes entre sí, bastaba añadir un tono de oscuridad que evocara algo incomprensible, pero, no obstante, comunicable a través del subconsciente. Por ejemplo en Lorca, ya en el *Libro de poemas;* en Gerardo Diego por más que él hasta en los experimentos más atrevidos mantuvo la musicalidad, el juego lingüístico sensorial; en Juan Larrea, el seguidor de Diego en su fase "deshumanizada", para quien "las montañas sangran por la nariz de las flores" [6]. Después de 1925 el clima se hace notablemente más disonante. Alberti tras su gon-

---

5 Vittorio Bodini, *I poeti surrealisti spagnoli.* Saggio introduttivo e antologia, Torino, 1963, pág. XXV. Bodini interpreta muy ampliamente el concepto de surrealismo y habla de un movimiento operante entre 1926 y 1936, introducido desde Europa en España, y cuyos representantes son sobre todo Larrea, Aleixandre, Alberti y Lorca.

6 Cf. Diego, *Poesía española,* pág. 379, en el atrevido poema "Diente por diente". Larrea nació en Bilbao en 1895. Su poética, en la Antología de Diego es de las más rebeldes de aquella generación. En 1924 marchó a París, y ya desde entonces apenas ha influido en la literatura española. Hoy día es profesor en Córdoba, Argentina.

gorismo, y ya durante él, llega hasta el extremo en la eliminación del sentimiento en su poesía; surge esa fría elegía "A Miss A, enterrada en el viento del Oeste". En el poema "Chispazo" el horror ante un accidente de tranvía cristaliza en una alucinación con las siguientes imágenes:

CHISPAZO

La luna, en la policlínica.

Corre un temblor por las calles,
eléctrico.

Dos piernas, en cruz, sin cuerpo,
sobre el mármol,
cortadas por las rodillas.

Dos piernas, libres, de acero.

¿Dónde?

Sin nadie, la policlínica [7].

También en 1927 emplea Lorca en una carta evocadora (a Ana María Dalí) imágenes como éstas: "Los peces de plata salen a tomar la luna..., Entonces mi recuerdo se sienta en una butaca..., Los dos 'bravos pescadores de Culipi' están llorando con sus voces sentadas en sus rodillas..., Yo quisiera oír en este momento, Ana María, el ruido de las cadenas de todos los barcos que suben el ancla en todos los mares..., pero el ruido de los mosquiteros y del mar me lo impiden" [8]. En septiembre de 1928 manda Lorca a Sebastiá Gasch dos "poemas". Se trata de las piezas en prosa "Suicidio en Alejandría" y "Nadadora sumergida" [9], ambas una insu-

[7] El poema, en *Cal y Canto*, Buenos Aires, 1952, pág. 45.

[8] Cartas a Ana María Dalí (1927), núm. 3, *Obras completas*, Madrid, [4]1960, págs. 1602 y sig.

[9] Pueden verse en las *Obras completas*, incomprensiblemente colocados entre la prosa, junto a las conferencias de Lorca, en las páginas 22 y siguiente y 31 y siguiente.

frible mezcla de humor y desesperación, lenguaje figurado informe, incongruente, para los pocos que puedan entenderlo motivo para un malestar raramente soportable. En la carta a Sebastiá Gasch que los acompaña se lee: "Aquí te mando los dos poemas. Yo quisiera que fueran de tu agrado. Responden a mi nueva manera espiritualista, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡cuidado!, con una fuerte lógica poética. No es surrealismo, ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda lógica poética" [10].

Este comentario es interesante. Vale no sólo para las dos poesías ahí comentadas, sino para todas las aproximaciones españolas al surrealismo. Ante todo, revela que no se sigue el punto programático más antiartístico del manifiesto de Breton: el automatismo. Aparte la pública broma y el espanto del burgués, todas son poesías que parecen consistir en arbitrariedad totalmente alógica, si bien siempre traídas bajo el control de un instinto artístico, de una "lógica poética". Esto puede observarse en lo musical, sonoro, rítmico, como en Diego; o sobre todo en la estructura externa e interna de los poemas más largos, como en Alberti, Lorca y Aleixandre. Ciertamente Alberti habla en *La arboleda perdida* de una especie de automatismo con el que él ha escrito *Sobre los ángeles* [11]. Pero del contexto se deduce que él alude con ello al paroxismo en el que su crisis interior le había arrojado. En todos los tres líricos acabados de nombrar —los únicos que han escrito obras largas y ciclos en estilo surrealista— puede hablarse, en rigor, de una poesía enteramente amétrica y alógica, de contenido irracional, irreal y alucinado. El surrealismo es una consecuencia, no una causa, dice Friedrich [12]. En España, estrictamente hablando, no fue ni una

---

[10] Cartas a Sebastiá Gasch (1927-1928), núm. 19, en *Obras completas*, página 1620.

[11] Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, Libros I y II de Memorias, Buenos Aires, 1959, pág. 269.

[12] Friedrich, *Estructura*, pág. 295. (El traductor español emplea la forma suprarrealismo.)

cosa ni la otra, fue más bien una continuación obligada, de la cual sorprendentemente resultaría también, como veremos, la evolución poética posterior.

ALBERTI

En Alberti y en Lorca esta erupción de lo irreal fue determinada por una crisis existencial. Alberti en pleno manierismo gongorista debió de sentir una repentina conmoción interna no bien conocida. La ineficacia económica de su labor poética de hasta entonces, y sobre todo la pérdida de la fe, le llevaron a la fase depresiva en la que escribió *Sobre los ángeles,* durante su estancia como huésped de José María de Cossío en Tudanca, en las nieblas de la cordillera Cantábrica.

El ciclo es un drama alegórico en poemas sueltos. El alma arrojada de su casa, del cuerpo, anda errante. Una y otro se buscan en las tinieblas y encuentran cada vez nuevos ángeles que personifican buenas o malas cualidades en diálogos que se desvanecen y disipan constantemente. La vida pasada del poeta se trasluce episódicamente en esos encuentros. El ciclo resultante forma un todo del que sería desventajoso aislar las distintas poesías. A pesar de la visible composición, construcción simétrica o estribillos, todo permanece en la oscuridad. La acumulación de imágenes abstractas el desencadenarse de matanzas, caídas, viento, arena, cristal, hollín y ceniza rara vez ligadas por un verbo y, sin embargo, en constante dinamismo, grito y exclamación, giran una y otra vez en torno a la vivencia fundamental de la nada. He aquí un ejemplo:

LOS ÁNGELES MOHOSOS

Hubo luz que trajo
por hueso una almendra amarga.

Voz que por sonido,
el fleco de la lluvia,
cortado por un hacha.

Alma que por cuerpo,
la funda de aire
de una doble espada.

Venas que por sangre,
yel de mirra y de retama.

Cuerpo que por alma,
el vacío, nada [13].

El problema de la valoración crítica es en semejante poesía mucho más difícil que de ordinario, pues el criterio de las correspondencias entre lo formal y lo conceptual falla ante tanta oscuridad temática. Así, pues, los juicios son también extraordinariamente diversos. Para Vivanco, a quien sobre todo llama la atención lo místico en esta queja por el paraíso perdido, se trata de "una de las más logradas poesías de nuestra lírica de todos los tiempos" [14]. Para Torrente Ballester no es todo más que "sólo apariencia... (donde) la dimensión profunda falta" [15].

Este estilo de lo irracional fue en Alberti, lo mismo que el gongorismo, un episodio pasajero. En su libro siguiente, *Sermones y moradas* (1930), se conduce aún de un modo semejante, emplea ciertamente menos imágenes y en cambio más verbos. Salta a los versos largos —hasta más de cien sílabas— y cae más frecuentemente en mera retórica. Con la proclamación de la República en España (1931) Alberti encuentra un nuevo objetivo para su creación: escribirá en adelante sólo poesía comprometida, que reúne en 1935 en el tomo *El poeta en la calle;* pero que desde el punto de vista poético es menos relevante. Después de un reposo clasicista y un reanudamiento con el pasado poético, surge en su exilio argentino la obra de vejez toda transida de nostalgia, sosegada, irre-

---

13 Rafael Alberti, *Cal y canto, Sobre los ángeles, Sermones y moradas,* Buenos Aires, 1952, pág. 79.

14 Vivanco, *Introducción,* pág. 245.

15 Torrente, *Panorama,* pág. 326.

tórica, con "palabra chica", con sentimiento indisimulado, *Retornos* a su juventud, también a su primer libro inspirado en lo popular.

LORCA

Al hablar del arte de la imagen en el neopopularismo de Lorca, ya hemos encontrado el importante papel de la inspiración artística. En una conferencia dada a finales de 1927 y principios de 1928 se ocupó del tema "Imaginación, inspiración, evasión" [16]. Por desgracia, el contenido sólo nos ha sido transmitido aproximadamente a través de las recensiones. El concepto ya antes aducido de la "lógica poética", aparece aquí de nuevo, postulando la autonomía de la inspiración y rechazando la "lógica humana", racional. Pero del surrealismo como una evasión por medio del sueño o de lo subconsciente también se ha distanciado: para él era "poco diáfana". "Los latinos queremos perfiles y misterio visible. Forma y sensualidades". Son limitaciones importantes. Por otro lado, Lorca que acababa de publicar su *Romancero gitano*, estaba molesto de que se le quisiera encadenar al folklore y a los gitanos. En una carta de septiembre de 1928 escribe a Gasch: "A pesar de todo, a mí ya no me interesa (el libro) nada o casi nada. Se me ha muerto en las manos de la manera más tierna. Mi poesía tiende ahora otro vuelo más agudo todavía. Me parece que un vuelo personal" [17]. Ya la "Oda a Salvador Dalí", de 1926, había dejado ver una irracionalidad de mayor alcance que la poesía neopopularista. Al viraje definitivo le ha llevado aquella "Saison en enfer" en que se convirtió para Lorca su estancia en Nueva York (1929-1930).

La muerte, la nada, son un polo constante de toda la creación de Lorca. Pero en su poesía hasta el fin de los años veinte hay también un constante contrapolo; éste se manifiesta unas veces

16 *Obras completas*, págs. 1543-1548.
17 Carta núm. 20, en *Obras completas*, pág. 1621.

como un magnífico conjuro de la fuerza vital, otras, como la acuñación de más afilados perfiles, otras, como gestos que desafían la caducidad existencial y se sustraen al olvido como "concreción del tiempo" [18]. No en vano numerosos críticos han resaltado lo muy español de esa actitud vital. Ahora al verse Lorca de improviso en Nueva York, convertido lingüística y humanamente en un extranjero, se quebró su fe en ese poder conjurante, hipnotizador de la muerte. Lo que le salía al paso como vida en aquella civilización tecnificada, desnaturalizada, era nada más una caricatura de la muerte. Esa pérdida del contrapolo es la profunda razón de la crisis neoyorkina de Lorca. Que de ahí haya salido una poesía distinta, ruinosa, inesperada por el lector del *Romancero gitano*, sólo puede calificarse de lógico. Es incomprensible que algunos críticos designen las poesías de *Poeta en Nueva York* como inauténticas, como postura epigónica y mero disparate de moda [19]. Lorca, que sólo sentía la vida por vía de la muerte [20], halló en una sociedad que procura sistemáticamente encubrir la muerte, sólo una seudovida. Sólo en zonas marginales encuentra aún vida originaria, y ahí se desborda en entusiasmo, como en los poemas a los negros de Harlem, a Walt Whitman [21], a La Habana.

La depresión de Lorca fue trascendental para su poesía, sobre todo temáticamente. El oscurecimiento, la creciente anormidad, ira y odio y denuncia, encontraron expresión en unos procedimientos poéticos que no se diferenciaban fundamentalmente de los anteriores. Una crecida confianza en la inspiración, en la irracionalidad,

---

18 Cf. Christoph Eich, *op. cit.*, pág. 76 *et passim*.

19 Sobre todo Roy Campbell, *Federico García Lorca*, New Haven, 952.

20 "Lorca siente la vida, por vía de la muerte", dice Salinas en su ensayo "García Lorca y la cultura de la muerte", en *Ensayos*, pág. 391.

21 No se puede hablar de una influencia estética de Whitman sobre Lorca, más bien de un reproche en la "Oda a Walt Whitman" con su ansexualidad optimista. Cf. Rainer Hess, "García Lorca y Whitman", en *Arbor*, núms. 223-224 (julio-agosto 1964), págs. 35-52.

sólo limitada por la "lógica poética", junto con la nueva actitud creadora de protesta, y con el entenebrecimiento de su imagen del mundo, han hecho surgir un estilo que puede calificarse de sur rrealista. Las restricciones con que ha de hacerse semejante atribución se demuestran mejor en el examen particular de un poema. Escogemos

NIÑA AHOGADA EN EL POZO

(Granada y Newburgh)

1 Las estatuas sufren por los ojos con la oscuridad de los ataúdes,
pero sufren mucho más por el agua que no desemboca.
Que no desemboca.

2 El pueblo corría por las almenas rompiendo las cañas de los pescadores.
¡Pronto! ¡Los bordes! ¡De prisa! Y croaban las estrellas tiernas.
...que no desemboca.

3 Tranquila en mi recuerdo, astro, círculo, meta,
lloras por las orillas de un ojo de caballo.
...que no desemboca.

4 Pero nadie en lo oscuro podrá darte distancias,
sin afilado límite, porvenir de diamante.
...que no desemboca.

5 Mientras la gente busca silencios de almohada
tú lates para siempre definida en tu anillo.
...que no desemboca.

6 Eterna en los finales de unas ondas que aceptan
combate de raíces y soledad prevista.
...que no desemboca.

7 ¡Ya vienen por las rampas! ¡Levántate del agua!
¡Cada punto de luz te dará una cadena!
...que no desemboca.

8 Pero el pozo te alarga manecitas de musgo,
insospechada ondina de su casta ignorancia.
...que no desemboca.

9 No, que no desemboca. Agua fija en un punto,
respirando con todos sus violines sin cuerdas
en la escala de las heridas y los edificios deshabitados.

¡Agua que no desemboca! [22].

Uno está tentado a designar de primeras este poema como surrealista, al menos como muy hermético. Felices circunstancias permiten en este caso conocer detalles sobre el nacimiento de este "oscuro" poema y aclararlo cumplidamente. Seguimos la información de Ángel del Río [23]. En el verano de 1929, llegó Lorca, después de una estancia en Vermont, de visita a la granja Catskills, en Shandaken, donde Del Río pasaba sus vacaciones. De las impresiones en aquel algo extraño ambiente, reténganse las siguientes: el viejo granjero estaba a punto de morir, enfermo de cáncer; un jamelgo con los ojos vendados movía la noria; los alrededores de tierra roja y formas pétreas como de esqueletos tenían grandeza dentro de lo desconsolador; en las inmediaciones había una cantera abandonada, de cuyas minas se oían ruidos de agua y croar de ranas; Lorca tomó especial afecto a los hijos del granjero, un joven y una niña. Que esta niña se haya ahogado en uno de los pozos es claramente una leyenda que Lorca mismo ha desarrollado más tarde, quizá para consuelo de los críticos hambrientos de anécdota. Lorca ha ido de Catskills a Newburgh, a casa de Federico de Onís, donde nuestro poema ha nacido. La mención de Granada bajo el título, muestra que sólo en España se completó, como probablemente la gran mayoría de las composiciones de *Poeta en Nueva York*, es decir, entre el verano de 1930 y marzo de 1931 en que leyó públicamente en la Residencia, por primera vez, trozos de este libro. La primera publicación tuvo lugar, póstumamente, en 1940.

El tema de la poesía ya está claramente dado en el título. Pero la muerte de una niña ahogada significa aquí lo inevitable de la

[22] *Obras completas*, págs. 432 y sig.
[23] *Op. cit.*, págs. 42 y sigs.

muerte en general; los fracasados intentos de salvación confirman la insalvabilidad de toda vida. Con el "que no desemboca", estribillo constantemente repetido, se manifiesta el sentimiento existencial del poeta, totalmente abandonado a la muerte en aquel momento de crisis. La expresión de esta disposición íntima es el objeto de esta poesía. ¿Qué estructura le da? Fuera del usual procedimiento del estribillo con el "leitmotiv", la composición parece al pronto haber nacido de mera arbitrariedad. A una más atenta observación se advierten luego tres tipos estróficos en el enunciado, cuya sucesión revela una estructura determinada. El tipo más sencillo lo encontramos en las estrofas 2 y 7: el agitado y frustrado trabajo de los salvadores está ahí evocado una vez observado desde arriba, la otra vez desde dentro del pozo (punto de luz). Luego se muestra la parte media, las estrofas 3 a 6 y también la 8, como una sucesión de variaciones de una obsesión: la visión de la niña flotando en lo profundo del pozo. Aunque la variación de las imágenes que se comparan no tiene orden, en cambio, de otro lado, la sucesión de la perspectiva es sistemática o al menos rigurosamente variada, sin repetirse nunca: en la estrofa 3 la mirada cae de arriba; en la estrofa 4 figura la superficie del agua, limitada, horizontal y vista desde el "centro" del cuerpo muerto; la estrofa 5 evoca la misma superficie, pero la mirada va dirigida desde la periferia al "centro" mencionado; la estrofa 6 ensancha el círculo visual, más allá de la columna del agua a todo lo que la abraza, hasta el reino subterráneo "de raíces y soledad"; sobre lo cual, en la estrofa 8, este reino, extraño e indiferente, acoge a la niña muerta. La rueda de imágenes se interrumpe, y al final se denomina al nunca descrito cadáver con el nombre fabuloso, ya desindividualizado, de "ondina". Por fin, la primera y la última estrofas corresponden al tercer tipo de enunciado, desigualmente difícil de captar. Las dos declaran, de un modo extremadamente rígido y despersonalizado, el dolor del poeta. "Sufrir" y "heridas" son los únicos vocablos que aún pueden significar vida. Las estatuas de ojos de piedra metidas

en ataúdes, el instrumento musical sin cuerdas, los edificios vacíos, son típicos "objetos surrealistas", imágenes, figuras en la "koiné" de la subconsciencia, que despiertan ahora la representación de dolor, tristeza y ruina.

Si añadimos aún a estas dos estrofas algunas imágenes aisladas (ojo de caballo, combate de raíces, manecitas de musgo) habremos enumerado todo lo que podría ser llamado surrealista. La sucesión de los tres tipos del enunciado, la consecuente variación de la perspectiva, las modulaciones suavizadas, en una palabra, todas las manifestaciones de la forma interior hablan en contra de un modo de creación automático, incontrolado. Lo que al principio percibíamos como hermético en esta poesía, se muestra posteriormente como consecuencia no de una irracionalidad, sino de una "suprarracionalidad". Algunas estrofas, por ejemplo la cuarta, están constituidas francamente por juegos de conceptos como los impulsa el arte amanerado, con su propia lógica. También la magnífica armonía de conjunto de nuestro poema denota la adhesión a un principio artístico que sin orden no se logra. Esto se manifiesta, además de en la composición, sobre todo, en la genial doble función del "agua estancada": no es sólo la figura central de la escena y la causa de la muerte, sino que crece, merced sobre todo al estribillo, hasta convertirse en poderoso símbolo del fracaso sin salida que es la vida ante la muerte. Una fisura parece amenazar esa armonía del conjunto: el reproche contra la apática indiferencia de la "gente" que, ante tal dolor, busca los "silencios de almohada" (estrofa 5). Sin embargo, este reproche es una de las constantes de *Poeta en Nueva York;* así pues, enlaza la mayoría de sus composiciones en un ciclo. Por lo demás, la inserción de ese párrafo se efectúa precisamente en el punto medio de nuestro poema, inmediatamente antes del único "tú" del mismo, como un movimiento que prepara el clímax elegíaco. Luego aquí también hay una ordenación artísticamente eficaz, y no automatismo, como por lo demás en toda poesía surrealista lograda.

Así se aprecia, en una observación más cercana, cuán poco resiste al examen la primera impresión surrealista de un poema lorquiano. Ciertamente, se han incluido elementos surrealistas en la composición, en cierto modo como montaje. El modo de construir, la configuración del curso del poema e incluso la sucesión de las imágenes, no nos colocan, sin embargo, frente a un automatismo subconsciente cualquiera, sino ante el enigma de la "lógica poética" de Lorca, ante la ultraconciencia de su inspiración artística, que en todas las fases de su creación constituye del mismo modo el núcleo de su poética. El que en esto el libro de Nueva York, aparentemente tan distinto, no sea excepción, se debe al hecho de que el poema "Niña ahogada en el pozo" se coloca sin violencia en la misma línea del anterior "Romance sonámbulo" y del posterior "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías". Son tres encuentros con la muerte. En el "Romance sonámbulo", la mágica noche clara de Andalucía, las amplias dimensiones y la trágica consciencia de los personajes, constituyen esas fuerzas vitales que logran domar a la muerte. En el "Llanto", al final, después de la elegía, el arte se introduce con un gesto casi sacral como contrapolo de la transitoriedad ("No te conoce nadie. No. Pero yo te canto"). Por el tiempo en que escribió *Poeta en Nueva York,* Lorca se sentía irremediablemente abandonado a la muerte. La tristeza correspondiente se ha condensado en los elementos estilísticos surrealistas descritos. Pero el poder configurador que se puede comprobar en el detalle sensorial, sobre todo visual, lo mismo que en la articulación de la forma interior del poema individual, denuncia una importante diferencia frente a la teoría surrealista.

ALEIXANDRE

La congruencia más clara con esta teoría y estética la encontramos en el segundo libro de Vicente Aleixandre, en los trozos escritos entre 1928 y 1929, impresos como prosa, cuyo primitivo título

hubiera sido "La evasión hacia el fondo". La quiebra del editor ha retrasado la publicación hasta el año 1935. Entonces los textos han aparecido en Méjico bajo el título *Pasión de la tierra*. Oigamos lo que Aleixandre diría de este libro mucho después:

> La ruptura que este libro significaba tomó la más libre de las formas: la del poema en prosa. Es poesía "en estado naciente", con un mínimo de elaboración. Hace tiempo que sé, aunque entonces no tuviera conciencia de ello, lo que este libro debe a la lectura de un psicólogo de vasta repercusión literaria (Freud), que yo acababa de realizar justamente por aquellos años [24].

Significativamente Aleixandre se confiesa aún hoy por esta poesía difícil y aformal. De hecho se puede ver ahí, y en esto coinciden los críticos [25], el punto de origen de toda la lírica posterior de Aleixandre, pues su lenguaje metafórico y el ámbito de sus temas alrededor de la tierra y de la vida se han conservado hasta *Sombra del paraíso* (1944). Cada obra nueva ha operado como una exégesis de la precedente. Esta evolución hacia una creciente transparencia y amenidad del contenido ha contribuido esencialmente al éxito de Aleixandre. Su gran influencia sobre la joven poesía de España —de la que aún hablaremos—, su autoridad como exponente de un gran cambio estilístico, descansan precisamente en esa procedencia surrealista tan extrema. Desde el punto de vista de la evolución estilística, *Pasión de la tierra* es una obra de la mayor importancia.

---

[24] Vicente Aleixandre, *Mis poemas mejores*, Antología hispánica, Madrid, 1956, pág. 30.

[25] Nos referimos especialmente a los siguientes trabajos: Dámaso Alonso, "La poesía de Vicente Aleixandre", en *Contemporáneos*, págs. 281-332. Carlos Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, ²1956. Ricardo Gullón, "Itinerario poético de Vicente Aleixandre", en *Papeles de Son Armadans*, año III, t. XI, núms. 32-33, noviembre-diciembre 1958, páginas 195-234.

Vamos a examinar uno de estos textos surrealistas:

DEL COLOR DE LA NADA

Se han entrado ahora mismo una a una las luces del verano, sin que nadie sospeche el color de sus manos. Cuando las almas quietas olvidaban la música callada, cuando la severidad de las cosas consistía en un frío color de otro día. No se reconocían los ojos equidistantes, ni los pechos se henchían con ansia de saberlo. Todo estaba en el fondo del aire con la misma serenidad con que las muchachas vestidas andan tendidas por el suelo imitando graciosamente al arroyo. Pero nadie moja su piel, porque todos saben que el sol da notas altas, tan altas que los corazones se hacen cárdenos y los labios de oro, y los bordes de los vestidos florecen todos de florecillas moradas. En las coyunturas de los brazos duelen unos niños pequeños como yemas. Y hay quien llora lágrimas del color de la ira. Pero sólo por equivocación, porque lo que hay que llorar son todas esas soñolientas caricias que al borde de los lagrimales esperan sólo que la tarde caiga para rodar al estanque, al cielo de otro plomo que no nota las puntas de las manos por fina que la piel se haga al tacto, al amor que está invadiendo con la noche. [1]

Pero todos callaban. Sentados como siempre en el límite de las sillas, húmedas las paredes y prontas a secarse tan pronto como sonase la voz del zapato más antiguo, las cabezas todas vacilaban entre las ondas de azúcar, de viento, de pájaros invisibles que estaban saliendo de los oídos virginales. De todos aquellos seres de palo. Quería existir un denso crecimiento de nadas palpitantes, y el ritmo de la sangre golpeaba sobre la ventana pidiendo al azul del cielo un rompimiento de esperanza. Las mujeres de encaje yacían en sus asientos, despedidas de su forma primera. Y se ignoraba todo, hasta el número de los senos ausentes. Pero los hombres no cantaban. Inútil que cabezas de níquel brillasen a cuatro metros sobre el suelo sin alas, animando con sus miradas de ácidos el muerto calor de las lenguas insensibles. Inútil que los maniquíes derramados ofreciesen ellos, su desnudez al aire circundante, ávido de sus respuestas. Los hombres no sabían cuándo acabaría el mundo. Ni siquiera conocían el área de su cuarto, ni tan siquiera si sus dedos servirían para hacer el signo de la cruz. Se iban ahogando las paredes. Se veía venir el minuto en que los ojos, salidos de su esfera, acabarían brillando

como puntos de dolor, con peligro de atravesarse en las gargantas. Se adivinaba la certidumbre de que las montañas acabarían reuniéndose fatalmente, sin que pudieran impedirlo las manos de todos los niños de la tierra. El día en que se aplastaría la existencia como un huevo vacío que acabamos de sacarnos de la boca, ante el estupor de las aves pasajeras. [2]

Ni un grito. Ni una lluvia de ceniza. Ni tan sólo un dedo de Dios para saber que está frío. La nada es un cuento de infancia que se pone blanco cuando le falta el respiro. Cuando ha llegado el instante de comprender que la sangre no existe. Que si me abro una vena puedo escribir con su tiza parada: "En los bolsillos vacíos no pretendáis encontrar un silencio" [26]. [3]

La única ordenación externa de esa poesía en prosa es su subdivisión en tres párrafos de distinta extensión (17-24-6 líneas). El lenguaje configurado de imágenes caóticas se resiste a una segura comprehensión. Con todo, se puede apreciar que los dos párrafos más largos (numerados por nosotros con 1 y 2) forman sendas unidades de escena y ambiente, y que la parte final (3) tiene carácter de definición y comentario. El quién, el cuándo y el cómo, se pueden adivinar por un ramal de imágenes reales, no metafóricas, que asoma aquí y allá. Así la primera escena nos pone frente a la naturaleza en una tarde de comienzo del verano con sol, niños, acaso en una playa, mientras la segunda escena se desarrolla en un salón donde hay invitados: hombres y mujeres, sillas, butacas, paredes, ventanas con prometedor cielo azul, conversación. Sin embargo, es mucho más importante lo que no se ve, la peculiaridad del ambiente íntimo. Para evocarlo, el poeta introduce medios mucho más numerosos y amontonados, metáforas que con frecuencia no tienen ya ninguna relación con cualquier realidad representable, pero que a pesar de ello son "inteligibles". En el intento de traer al lenguaje, aunque con rodeos, lo inefable, se reconoce la

[26] Vicente Aleixandre, *Poesías completas*, Madrid, 1960, págs. 175 y siguiente.

eminente cualidad poética del surrealismo. Ahora bien, el efecto íntimo, que es el objeto principal de este poema en prosa, se vislumbra, a través de la escena de la naturaleza (1) lo mismo que de la del salón (2), como la secuencia dolorosa de un mismo sentimiento existencial de aislamiento. Estamos, pues, ante un tema favorito de la poesía romántica y un ejemplo más de la poesía de soledad en España. Lo nuevo ahí es la técnica de la evocación que procede por retazos de imágenes irreales, esta vez sin la intervención ordenadora de un poeta consciente. El acceso difícil, lo frío y duro de las imágenes aisladas y su marcada incoherencia, impiden que este antiguo tema —el dolor por la imposibilidad de un encuentro— se deslice hacia melindres sentimentales de pura convención. La sucesión fugaz de imágenes en cadena tiene que hacer relucir, dentro del amplio espectro de las sensaciones nihilistas de la existencia, un tono de color bien determinado. De ahí el título: "Del color de la nada".

Comparando el lenguaje de imágenes de Lorca con el de Aleixandre reconocemos inmediatamente que éste ha llegado notablemente más cerca de la teoría surrealista. En Lorca son reconocibles los fundamentos de la experiencia sensible en la mayoría de los casos, incluso cuando aparezcan desplazados por sinestesias. "Y croaban las estrellas tiernas", como leíamos más arriba en el poema de la niña ahogada, como metáfora es realizable en su formación. En el mismo grado está, por ejemplo, la frase de Aleixandre: "En las coyunturas de los brazos duelen unos niños pequeños como yemas" [27]. Puede estar aludiendo al doloroso peso de los niños que uno lleva al brazo. Pero la conexión con un segundo plano experimentado por los sentidos se hace, con frecuencia, más precaria, como, por ejemplo, al principio de la segunda escena del citado poema en prosa, donde el penoso silencio en la reunión del salón

---

[27] Todos estos ejemplos están tomados de la misma pieza "Del color de la nada", *loc. cit.*

es evocado de esta forma: "húmedas las paredes y prontas a secarse tan pronto como sonase la voz del zapato más antiguo". La idea de "embarazo" en la imagen de "humedad" ya no es apenas captable sensible o racionalmente. Solamente por conocerse la gratitud para con quien nos libra de un bache en la conversación ("ponlas a secarse"), la imagen del "zapato más antiguo" puede señalar a uno cualquiera de los contertulios, sin estorbar el mordaz infratono de la burla. La visión apocalíptica al final de esta escena de salón se reproduce en imágenes que ya sólo tienen una realidad de sueño:

> Se adivinaba la certidumbre de que las montañas acabarían reuniéndose fatalmente, sin que pudieran impedirlo las manos de todos los niños de la tierra. El día en que se aplastaría la existencia como un huevo vacío que acabamos de sacarnos de la boca, ante el estupor de las aves pasajeras.

Semejante pasaje se salva de la insensatez sólo cuando logra despertar una representación determinada. El contexto nos hace pensar aquí en una específica situación apocalíptica, que se podría parafrasear como sigue: el apocalipsis se cumple diariamente en una sociedad mentirosa en la cual la vana palabrería todo lo confunde, mientras la vida primigenia —aquí: "las aves pasajeras" con su "estupor"— continúa incólume. Así se diferencian finalmente las imágenes surrealistas de Lorca y de Aleixandre también en su función. En Lorca son montajes, complementos más o menos necesarios. En Aleixandre todo el valor de expresión de una poesía descansa en ellas.

Pero tampoco Aleixandre ha podido mantener largo tiempo una posición tan extrema y hostil respecto al lector. En el tomo de poesías siguiente, *Espadas como labios* de 1930-1931, publicado en 1932, comprobamos no sólo una vuelta a formas estróficas y métricas, sino también más claras ordenaciones en la estructura, mayor homogeneidad de los poemas. Se presentan ahí incluso trozos que

pueden ser denominados como poesía pura, por ejemplo, "Siempre" [28]. No obstante, en lo esencial, esas poesías quedan en el campo de influencia del surrealismo, al menos en cuanto a la osadía de su lenguaje metafórico. Una nueva pieza de salón (por ejemplo, "Salón" [29]), vuelve a condenar lo antinatural, en una enumeración caótica de impresiones figuradas sin sujeto ni verbo. Encontramos aquí ese estilo irracional, apenas definible a partir de la forma, allí que se han acercado temporalmente los poetas líricos de las más diversas tendencias: desde el neopopularismo, desde el gongorismo, desde la poesía pura, como lo muestra sobre todo Luis Cernuda con el volumen *Un río, un amor*, del año 1929. Precisamente bajo el signo de esta irracionalidad habría de consumarse, como veremos, una mutación profunda que ha distanciado de nuevo la lírica española de lo "moderno" europeo y con ello también del surrealismo; es como si este movimiento de vanguardia hubiera pasado inesperadamente a la retaguardia.

Resumiendo podemos decir que el surrealismo no fue en España ni una importación ni una moda. Por ello no llegó a ser tampoco estilo de grupo, lo que se frustró, además, por la, en parte, muy tardía publicación de obras surrealistas: *Poeta en Nueva York*, de Lorca, no apareció hasta 1940, en Méjico; *Pasión de la tierra*, de Aleixandre, también allí, en 1935, tres años después de su tercer libro. En Alberti y en Lorca este estilo es expresión de una aguda crisis biográfica. En Aleixandre significa una introversión extremada, que se revelará a medida de la mayor intelegibilidad de su lengua, vitalmente enraizada en la Creación, de signo romántico. Aun cuando el postulado del modo de crear automático u onírico apenas se cumplió nunca, el surrealismo en España ha operado poderosamente en el sentido de una mayor liberación de límites

[28] *Poesías completas*, pág. 256. *Mis poemas mejores*, pág. 43.

[29] *Poesías completas*, págs. 273 y sig. *Mis poemas mejores*, págs. 47 y siguiente.

formales y de técnica creadora. Se probaron y consiguieron en el libre juego de asociaciones y de imágenes las nuevas posibilidades expresivas de que se puede disponer al margen de la razón. En tanto en cuanto lo irracional es una cualidad esencial de toda poesía, el estilo surrealista ha ahondado más, ha llegado más a lo fundamental que los otros "ismos" de estos dinámicos años veinte. En sus manifestaciones formales fue en cambio menos señalado y perceptible que ellos. El aumento de la irracionalidad que puede observarse después del surrealismo será el rasgo estilístico de esta fase "moderna" que ha demostrado la más duradera efectividad. Si se entiende el surrealismo como el arte de lo irracional, es válida la afirmación de Germán Bleiberg en el *Diccionario de literatura española*, según la cual este "ismo" ha conservado la mayor vigencia entre todos [30].

[30] *Diccionario*, pág. 753, s. v. *Superrealismo:* "De todos los 'ismos' vanguardistas es, tal vez, el que conserva mayor vigencia" (Germán Bleiberg).

XIII

LA DISOLUCIÓN DE LA GENERACIÓN

La multiplicidad de los estilos y los numerosos cambios de uno a otro emprendidos por Diego, Lorca y Alberti, han dificultado notablemente la exposición y desfigurado la impresión de homogeneidad de esta generación. Sin embargo, estos "ismos" se pueden reconocer como variantes de una poesía "moderna" en el fondo. Lo mismo su corta vitalidad que el brusco cambio de los distintos poetas son expresión de un dinamismo que pertenece también al programa de lo "moderno" [1].

Y si nosotros a la vista de la discrepancia que, por ejemplo, se da entre la poesía pura y el surrealismo, podríamos dudar de esa homogeneidad, podemos de nuevo encontrar en Friedrich una afirmación fundamental:

> La poesía intelectual coincide con la alógica en cuanto huye, con ella, de la actitud del hombre medio, rechaza la objetividad normal y los sentimientos corrientes, renuncia a la inteligibilidad limitada substituyéndola por una sugestión plurivalente, y afirma su voluntad de convertir el poema en algo independiente y autónomo, cuyos contenidos se mantienen sólo gracias a su lenguaje, a lo ilimitado de su fantasía o a su irreal juego de ensueños y no porque reproduzcan el mundo o expresen unos sentimientos [2].

---

1 Cf. para esto Friedrich, *Estructura*, pág. 224.

2 Friedrich, *Estructura*, pág. 226.

A la vista de tales coincidencias, no se puede dudar de la modernidad de esta fase de la lírica española. Comparándola con los movimientos en el resto de Europa, sorprende únicamente la diferencia temporal. Una estética que en Europa se ha introducido hacia mediados del siglo XIX, y que apenas ha perdido su vigencia en nuestros años, trae a España un momento cumbre poético, por decirlo así sin tomar impulso y en una rápida sucesión sin precedentes, de variedades de estilo, momento que, sin embargo, como fenómeno colectivo, apenas ha durado lo largo de un decenio. Para enjuiciar más al detalle la disolución de este movimiento moderno, vamos a investigar el proceder de tres representantes, cuya postura fue ejemplar; son éstos: Jiménez, Antonio Machado y Aleixandre.

TRES CALAS: 1) JIMÉNEZ

Al recapitular el desarrollo de los estilos desde 1900 hasta el comienzo de los años treinta tiene que señalarse, una vez más, la función de maestro ejercida por Juan Ramón Jiménez. Con el modernismo, con el popularismo, con el neopopularismo y con la poesía pura ya tuvimos que citarle a menudo como precursor, creador de estilo, nunca mero simpatizante. El cuño individual que él imprimió a cada uno de estos estilos, los intentos de aproximar unos a otros aun siendo contrarios, fueron expresión de un afán creador, de una necesidad de purificación que el poeta mismo quiso expresar con una cita de Goethe. Está en alemán al comienzo de todas sus antologías desde 1920:

Wie das Gestirn,
Ohne Hast,
Aber ohne Rast...

Como el astro,
Sin prisa,
Pero sin pausa...

Por esto, podemos muy bien preguntarnos por qué no se ha designado a Jiménez como padre de esta generación de los años

veinte. El intento se emprendió, ciertamente. Graciela Palau de Nemes [3] titula uno de sus capítulos con estas palabras: "La escuela poética juanramoniana: García Lorca, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Rafael Alberti, etc.". De hecho, muchos de los nombrados han publicado sus primeras poesías en la revista *Indice* (1921-1922) de Juan Ramón. Se conocen también cartas aisladas en las que Jiménez dedica alabanzas a estos jóvenes y les da consejos. La expresión "Jiménez, maestro de poetas y no solamente de discípulos" tiene su justificación. Y, sin embargo, no se puede hablar de verdaderos seguidores. La razón era en primer lugar la circunstancia de que Jiménez con su dinamismo estilístico se movió constantemente en la proximidad de los jóvenes y no en esa distancia de lo respetable en que permaneció, por ejemplo, Antonio Machado. Pero la razón más profunda tiene que verse en el hecho de que a pesar de ese parentesco de poetas que pertenecen a dos generaciones distintas, Jiménez nunca se ha hecho del todo un poeta de lo "moderno". Ciertamente, su fama sobrevivirá a muchos de estos "modernos" en el futuro, pero el acorde con el clima literario, que es necesario para el reconocimiento de un caudillaje generacional, se perdió ya al comienzo de los años veinte. Compárense sus citas críticas en el capítulo sobre el neopopularismo. Recuérdese la postura que adoptó Jiménez ante el homenaje a Góngora. La enemistad personal con Guillén, la negativa a figurar en la *Antología* de Diego de 1934, la discordia con Neruda, con el crítico José Revueltas [4], no son sólo interpretables como consecuencias de su hipersensibilidad y cosa normal en el "genus irritabile vatum"; la razón de una discrepancia tan constante tiene que ser más honda. Recordemos que en la poesía pura lo mismo que en el neopopularismo, los dos estilos "modernos" en los que también Jiménez participó, hubimos de

[3] Cf. Graciela Palau de Nemes, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, 1957, págs. 234-250.

[4] Graciela Palau de Nemes, *op. cit.*, capítulo XXIX: "Caricaturas y caricaturizados. Polémicas juanramonianas", págs. 268-279.

hacer nuestras salvedades. Ya Emmy Neddermann en su temprano estudio sobre los elementos estilísticos simbolistas en la obra de J. R. Jiménez [5], ha hecho notar que esta lírica iniciadora sólo en apariencia se había acercado al expresionismo europeo. Su sentimiento estático del mundo, la identificación de éste con su yo, su pasividad profundamente arraigada, le separaban de lo "moderno" con su actitud tensa y dinámica frente a la realidad. "Con ello resulta también que él es ciertamente ejemplo, pero no configurador de la joven generación", leemos allí. Juan Ramón lo declararía así en una de sus últimas manifestaciones sobre la joven lírica [6]. Al pedírsele una definición de valor general sobre la poesía, dice allí Jiménez: "Sustituir el espíritu por la forma, en poesía, es decir, dar literatura por poesía, entender lo absoluto como relativo, es lo mismo que suponer, a lo Jorge Guillén o a lo Góngora, a lo Lorca o a lo Garcilaso, que el cuerpo vale sin alma". Jiménez no quiere dar por válida una lírica que poetiza partiendo del lenguaje, que se aprovecha de sus impulsos y casualidades.

Pero todas las observaciones sobre Juan Ramón Jiménez tienen que tener por ahora el carácter de provisionales. Porque aún por mucho tiempo no poseeremos una edición completa, y el tesoro de las poesías nunca publicadas tiene que ser muy grande. Como certeramente observa Ramón Gómez de la Serna en sus *Retratos contemporáneos* [7], Jiménez deja la cosecha de poesías de un año, que se pose como en la bodega el fruto de la vid. Pues, ¿no había sido su padre vinicultor? De hecho los contemporáneos de Jiménez tenían que conformarse con conjeturas, si querían reconocer su lírica última. Pues desde 1923, año de la aparición de *Poesía* y de *Belleza*,

---

5 *Die symbolistischen Stilelemente im Werke von J. R. Jiménez*, Hamburg, 1935, especialmente pág. 146.

6 J. R. Jiménez, "Respuesta a Caracola" (Invitación a un juicio sobre poesía actual), en *Caracola* (Málaga), núm. 18, abril 1954.

7 Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, t. I, Barcelona, 1957, página 1521.

hasta *Canción* (1936), nada nuevo de él había aparecido, si exceptuamos los pliegos sueltos de bibliófilos, con poemas aislados. Y aun la misma *Canción* es una selección crítica de poesías anteriores reunidas con vistas a una edición definitiva, y con notables modificaciones y añadidos. Sólo mucho más tarde, en 1946, publicó él sus nuevas poesías de los años 1923 a 1936 bajo el título de *La estación total con las Canciones de la nueva luz*. Los *Romances de Coral Gables* (1939-1942) tampoco han aparecido hasta 1948, y seguramente no son los únicos frutos de aquellos años. A los editores de obras póstumas les queda una de las más espinosas tareas que pueden plantearse en la edición de un autor contemporáneo. Sea como sea, su lírica producida después de 1936, incluso la publicada, quedó en la penumbra. Cuando en 1956 le fue otorgado a J. R. Jiménez el Premio Nobel, el poeta era un desconocido para los españoles jóvenes; desde hacía tiempo, en su última poesía se había hecho inaccesible, lejano e inactual. El viejo maestro, desde la guerra civil, ya no pudo ayudar a los jóvenes en su búsqueda de una nueva lengua poética [8]. La palabra "Soledad", repetida machaconamente en su síntesis poética, tiene plena justificación. Transcribiremos aquí esta autobiografía lírica del gran poeta, a modo de recordatorio de los capítulos precedentes y también como conclusión, pues en lo sucesivo no vamos a volver ya sobre él.

SÍNTESIS IDEAL

1. Influencia de la mejor poesía española, predominando el Romancero, Góngora y Bécquer. Soledad.
2. El "modernismo" con la influencia principal de Rubén Darío. Soledad.
3. Reacción brusca a una poesía profundamente española, nueva, natural y sobrenatural, con las conquistas formales del "modernismo". Soledad.

[8] No podemos ocuparnos aquí de la continuación que Jiménez ha encontrado en Hispanoamérica, en la poesía de los llamados "piedracelistas".

4. Influencias generales de toda la poesía moderna. Baja de Francia. Soledad.
5. Anhelo creciente de totalidad. Evolución consciente, seguida, responsable, de la personalidad íntima, fuera de escuelas y tendencias. Odio profundo a los ismos y a los trucos. Soledad.
6. Y siempre. Angustia dominadora de eternidad. Soledad [9].

Propongámonos aún finalmente situar a esta figura poética en el marco de lo "moderno" europeo. Su esteticismo le llevó a la mayor distancia posible de la realidad banal. Este apartamiento y el recurso a ciertos efectos musicales y rítmicos de la magia verbal le acerca (más que a ninguno de los compañeros del final del siglo) al gusto estilístico entonces dominante en Europa. Su incansable búsqueda en pos de la esencia poética, la autoconciencia de poeta y su afán crítico por lograr su poética propia, son otras características que el gran andaluz tiene en común con los "modernos" europeos. Sin embargo, no pueden pasarse por alto los argumentos en contra: la poesía de Juan Ramón, como vimos, no tiene el más mínimo contacto con aquellas categorías negativas sin las cuales no se puede definir la estética "moderna". Conceptos como desorientación, incoherencia, disarmonía, poesía despoetizada, anormidad y absurdidad son completamente ajenos a su mundo. Se ve así que, a pesar de los cambios emprendidos, es imposible ver en Jiménez un declarado poeta de lo "moderno" europeo. También al enfrentarse con esta obra tiene uno que aseverar una vez más que la desromantización de España aún no ha tenido lugar. En Juan Ramón se puede ver, con E. Allison Peers, otro cumplimiento tardío del romanticismo en España [10].

Este hecho puede aclarar también (además de que el español sigue siendo desgraciadamente bastante desconocido en Europa) por

[9] Citado de Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, t. II, Barcelona, 1957, pág. 1521.

[10] E. A. Peers, *Historia del movimiento romántico español*, t. II, página 443.

qué este gran lírico español no se ha convertido en poeta europeo en el sentido de un Rilke, de un Valéry o de un T. S. Eliot. El premio Nobel de 1956 ha despertado ciertamente perplejidad en amplios círculos, y la penosa sensación de ignorancia. La Real Academia de Suecia, al conceder la distinción a Juan Ramón Jiménez, quiso con ello expresamente honrar a los ya fallecidos Antonio Machado y Federico García Lorca [11].

2) ANTONIO MACHADO

Antonio Machado, que contribuyó de un modo sobresaliente a introducir de nuevo en la literatura española lo lírico intimista como posibilidad de estilo frente a antiguas y nuevas amenazas, por el movimiento precipitado de estos años veinte quedó colocado en una situación rara. Por su conducta distante, pero siempre observadora y valorativa, para nosotros es un testigo importante, no nos vamos a escandalizar de que sus propias poesías últimas hayan sido traídas a extraño conflicto con sus teorías poéticas.

Las condiciones editoriales, malas durante largo tiempo, hicieron casi imposible una conducta cómoda. En una nota llamamos la atención sobre las correspondientes declaraciones de Machado [12] y

---

[11] Gonzalo Sobejano en *RJB*, Hamburgo, 1957, tomo VIII, págs. 341-366 y 1958, tomo IX, págs. 299-330, presenta admirablemente una visión de conjunto de la discrepante valoración de Juan Ramón Jiménez y del curso de la amplia discusión acerca del poeta premiado con el Nobel; junto con una bibliografía sobre Jiménez ordenada por años.

[12] La declaración verdaderamente más antigua sobre teoría poética de Antonio Machado la constituyen las "Notas sobre la poesía", en *Los complementarios*, Buenos Aires, 1957, págs. 31-43, que están fechadas con 1 de agosto de 1924, y donde Machado por cierto hace notar que él ha pensado igual ya hace "veinte o veinticinco" años. En otra sección de las mismas "Notas", toma partido por los "Problemas de la lírica", esta vez fechándolo muy claramente con 1917. Se muestra negativo respecto al libro *Estío*, de Jiménez, y emplea por primera vez los atributos de "intuitivo" y "conceptual" para explicar su pro y su contra en el dilema entre antigua y nueva poesía. Luego está la tan informativa reseña de la colección de Mo

las recapitulamos aquí. La desestima de la poesía pura francesa, sobre todo de Valéry y Mallarmé, es una constante suya, como ya vimos. Pero también la teoría metafórica del creacionismo le irritaba hasta la protesta. "Las metáforas no son nada por sí mismas", escribe en "Notas sobre la poesía" en el año 1924, en el que Alberti publicaba su *Marinero en tierra* y Lorca escribía sus *Canciones*. El nuevo arte ya no se toma en serio, se dice además, de acuerdo con Ortega. En los "Problemas de la lírica" defiende el sentimiento como el lugar decisivo desde el que sería posible llegar a una "comunicidad", a una expresión suprapersonal: "mi corazón canta siempre en coro". Al mismo tiempo aparece la dualidad concepto-intuición que le servirá tal vez para la diferenciación entre nueva y vieja forma poética. La manifestación más interesante de teoría poética se encuentra en las "Reflexiones sobre la lírica" que proceden de un tomo de poesía de Moreno Villa (1924). Ahí son criticadas radicalmente la poesía pura y el surrealismo como "dos modos perversos del pensar y del sentir". Pero más importante aún en este ensayo es la visión de Machado de una poesía futura: una poesía que estaría tan lejos del romanticismo como de lo "moderno" recién brotado entonces en España. La solución de la antinomia corazón o cerebro Machado la ve en un modo de mirar distinto, dirigido hacia la existencia real y sus condiciones, en una actitud creadora basada en un sentimiento vital más objetivo, más empírico. La actualidad de Machado hoy en España es ciertamente conse-

---

reno Villa, "Reflexiones sobre la lírica", en *Abel Martín*, Buenos Aires, ²1953, en las págs. 91-106. Su visión aquí parafraseada de una nueva poesía, de una "nueva objetividad" la confirma en una carta a Giménez Caballero del año 1928 (en *Los complementarios*, pág. 157). El año siguiente contesta en *La Gaceta Literaria* (1 marzo 1929) a una encuesta sobre la valoración de a juventud literaria de entonces (*Los complementarios*, págs. 152-156). Hasa 1951 (en *Los complementarios*, págs. 105-129) no se publicó el discurso, ncompleto, que Machado escribió en 1931 para su entrada en la Academia Española, que no llegó a leer. En lo sucesivo el teórico se oculta tras la náscara: "Arte poética" de Juan de Mairena, en *Poesías completas*, Madrid, ⁷1955, págs. 347-367.

cuencia de su postura política, de su ética humana; para los iniciados se basa más bien en ese pronóstico contenido, pero muy pensado, de 1924. Cuatro años más tarde, en una carta a Giménez Caballero, habla de una "nueva objetividad" que ha de producir no nueva poesía, sino nuevos poetas. En 1929, preguntado por su relación con la más nueva literatura, se distancia, anticuado y patriarcal, de la brillante generación de los años veinte, con comentarios que delatan inseguridad. En su discurso para la entrada en la Academia sostenía luego Machado el punto de vista más reaccionario en cuestiones poéticas (1931). El siglo XIX con su creencia en el "Solus ipse", con su sentimiento del "fugit irreparabile tempus", se pondera aquí como la alta época de lo lírico. Clasifica de barroca a su propia época, en la que "el genio calla porque nada tiene que decir cuando el arte vuelve la espalda a la naturaleza y a la vida"; por el contrario "los ingenios invaden el estadio y se entregan a toda suerte de ejercicios superfluos". En el "Arte poética" del apócrifo Juan de Mairena que data de antes de 1936 mantiene la ofensiva contra el barroco literario, pero con ironía (y autoironía), de modo que las declaraciones sobre poética que hace ahí se han de leer con más prevención que de ordinario. Pues ¿no dice una vez en sus Apuntes: "Cuando un poeta teoriza sobre poesía puede decir cosas muy verdaderas, pero nunca dirá nada justo de sí mismo"? [13]. Una y otra vez nos advierte que no debemos tomarle en serio. Por lo demás, en sus artículos de los años de la guerra apenas se encuentran ya reflexiones de tipo estético.

Esta revisión de la prosa de Machado para investigar su teoría poética y su comportamiento frente a lo "moderno", nos ha mostrado que él, tras repetido examen de su situación y tras múltiples esfuerzos por gustar algo de la nueva estética, volvió una y otra

[13] Antonio Machado, *Los complementarios y otras prosas póstumas*. Buenos Aires, 1957, pág. 16. Dámaso Alonso advierte del mismo peligro "¡Mucho ojo, crédulos y probos investigadores!" (*Contemporáneos*, página 117).

vez a su antigua convicción de que la relación entre poesía y temporalidad tenía que mantenerse, ya que ésta es una vivencia fundamental humana. Su acercamiento a una comprensión de la estética "moderna" —no se puede hablar de identificación— tuvo lugar con anterioridad al momento cumbre de la generación (1927), tal vez bajo la impresión de los éxitos inequívocos y del entusiasmo colectivo. Cómo esas teorías de repulsa están en contradicción con la práctica poética del Machado viejo, puede leerse en un bello trabajo de Eugenio de Nora [14]. Pero igualmente importante es reconocer que Machado no se aferró simplemente a una posición antigua y tradicional, sino que se colocó en una tercera postura elaborada por él mismo, que por cierto se puede determinar más por negaciones que por afirmaciones. Los signos más importantes de esta posición interpuesta suya son la condición de que la lírica tiene que ser comunicable y el poeta tiene que imprimir a la materia que él trabaja, el doble sello de su inteligencia y de su corazón. La posibilidad de una futura actitud creadora dirigida a las cosas y basada en la experiencia sensible era solamente aludida. El ethos de una constante responsabilidad del poeta ante la vida ha sido ejemplarmente vivido en Antonio Machado. Su modo clásico, como él dice, de ser romántico, descansa en la pregunta constante: "¿Adónde vamos a parar?" [15]. Cerremos este análisis con una copla de los tardíos *Proverbios y cantares* dedicados a Ortega y Gasset; el refrán podría ser el ceñido comentario de Machado a este decenio tan brillante a los ojos europeos:

> Mas no busquéis disonancias;
> porque, al fin, nada disuena,
> siempre al son que tocan bailan [16].

---

[14] Eugenio de Nora, "Machado ante el futuro de la poesía lírica", en *CHA* (Madrid), núms. 11-12, septiembre-diciembre 1949, págs. 583-592, especialmente pág. 591.

[15] *Juan de Mairena*, II, Buenos Aires, ^{3}1957, pág. 34.

[16] *Poesías completas*, Madrid, ^{7}1955, núms. CLXI, XXX, pág. 285.

La postura de Unamuno ante lo "moderno" es comparable a la de Machado. En su prólogo a *Teresa* (1924) tacha el arte de los ultraístas de cerebral y retórico (!) [17]. No vamos a ocuparnos de ello con pormenor.

3) ALEIXANDRE

Juan Ramón Jiménez, con su imperturbable búsqueda de la belleza, Antonio Machado con su persistencia en los tonos cordiales, Unamuno con su lírica monologante e ideológica, muestran en conjunto que, al lado de la casi cerrada y orgullosa joven generación, hubo siempre una contracorriente, de cuando en cuando oculta, que en vista de su alta calidad poética no podía ser desoída, a pesar de que sus rasgos y sus teorías eran ya anticuados. La incompatibilidad de una y otra posición hubiera puesto a la poesía más reciente ante una difícil alternativa, si Vicente Aleixandre, con la transformación interna y externa de su lírica, no se hubiera convertido en el gran mediador y, a la vez, en el gran vigía de la continuidad. A él le corresponde un papel comparable al de Jiménez en los años diez. Así como Jiménez fue el precursor de los modernos, Aleixandre hacia sus treinta años fue el exponente de una vuelta hacia atrás. El proceso de la evolución aparece a través de su obra con la misma claridad de una maqueta.

Habíamos visto en su obra surrealista *Pasión de la tierra* una poesía en prosa, cuyo tema es el sentimiento de la incomunicación frente a las cosas y a los hombres. De la misma postura íntima ha surgido la obra siguiente: *Espadas como labios* (1930 a 1931). Dos poemas tienen en este libro como objeto la palabra humana y su fracaso.

---

[17] Cf. Manuel García Blanco, *Don Miguel de Unamuno y sus poesías* Salamanca, 1954.

(LA PALABRA)

...
Aquí al oído voy a decir.
(Mi boca suelta humo.)
Voy a decir.
(Metales sin saliva.)
Voy a hablarte muy bajo.
Pero estas dulces bolas de cristal,
estas cabecitas de niño que trituro,
pero esta pena chica que me impregna
hasta hacerme negro como un ala.
Me arrastro sin sonido.
Escúchame muy pronto [18].
...

En la segunda poesía, "Palabras" [19], la palabra está designada como "vientre hinchado", como "arena machacada". Mas en los dos poemas hay algo que sirve de contraste. Una vez es la amada, a quien el poeta pronostica confiadamente la posibilidad de llegar a entenderse. Y en el segundo ejemplo coloca Aleixandre la "lana marchita" de la palabra, frente a la pura desnudez femenina, espejo de la vida. Ésta se da también sin la palabra, por lo que él la abandona, la deja, y ella —la palabra— "se pierde como arena".

De esta forma de tratar el lenguaje como tema resulta que Aleixandre ve en él algo totalmente distinto a lo que en él veían los poetas de lo moderno. El lenguaje vuelve a ser para él, en primer término, comunicación, mientras desde Mallarmé había sido manifestación de sí mismo. Contra esa tendencia de los poetas modernos de ocuparse sólo del lenguaje, Aleixandre toma una postura sorprendentemente clara, en su poética, por lo demás, una de sus raras manifestaciones teóricas, recogida por Gerardo Diego en su Antología:

---

[18] Vicente Aleixandre, *Poesías completas*, Madrid, 1960, pág. 220.
[19] *Ibidem*, pág. 260.

> Frente a la divinización de la palabra, frente a esa casi obscena delectación de la maestría verbal del artífice que trabaja la talla, confundiendo el destello del vidrio que tiene entre sus manos con la profunda luz creadora, hay que afirmar, hay que exclamar con verdad: No, la poesía no es cuestión de palabras [20].

Esto está escrito como réplica a Mallarmé, quien había dicho que los versos no se hacían con ideas, sino con palabras. Este antagonismo frente a la poesía pura, aparece más diáfano aún en el prólogo a la segunda edición (1945) de *La destrucción o el amor*, donde no sin ironía se dice: "¡Qué delicados y profundos poemas hizo Mallarmé a los abanicos!" [21]. Este "*no*" a la poesía pura, implica un "*sí*" a una lírica que quiere otra vez sentimiento y contenido humano y desecha la evasión hacia los juegos del lenguaje y de la fantasía.

La procedencia surrealista de Aleixandre y su larga permanencia en un arte de lo irreal permitía propiamente prever que su poesía no sería una "fiesta del intelecto", no se acogería a la estética de Mallarmé. Pero entonces ¿es que puede colocarse acaso en la otra línea de los modernos, quizá entre los sucesores de Rimbaud? No faltan indicios de ello: tal vez podría hablarse de un fracaso del intelecto en Aleixandre. Las comunes exageraciones de gestos de Rimbaud, la amplificación y exaltación son también típicas de Aleixandre. Además se sabe que el poeta español leía a Rimbaud [22]. Y, sin embargo, constatamos divergencias. Los motivos de esos rasgos estilísticos, en los que ambos coinciden, son diversos. El irracionalismo no es en Aleixandre una protesta, como lo era entre los surrealistas, sino una exigencia derivada de sus temas. La exageración de las dimensiones que en Rimbaud forma parte del desarrollo del poema y representa la fase de la revuelta antes de des-

---

[20] Diego, *Poesía española*, pág. 494.

[21] Citamos según C. Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, ²1956, pág. 56.

[22] Cf. C. Bousoño, *op. cit.*, pág. 167.

cender hasta la calma del aniquilamiento, es en Aleixandre la consecuencia de una unidad mística con la creación. Parece como si se hubiesen trastocado los signos inadvertidamente: observamos en lugar de las categorías negativas una afirmación, aún oculta, pero fundamental.

Nuevamente nos ofrece valiosa información un pasaje de la poética de Aleixandre:

> Poesía es clarividente fusión del hombre con lo creado, con lo que acaso no tiene nombre; identificación súbita de la realidad externa con las fieles sensaciones vinculadas, resuelto todo de algún modo en una última pregunta totalizadora, aspiración a la unidad, síntesis, comunicación o trance [23].

De estas misteriosas palabras puede colegirse que aquí se piensa en una actitud creadora que viene a recorrer en sentido contrario el camino dejado atrás desde Rousseau pasando por Baudelaire. La poesía está determinada, sin contribución alguna del lenguaje autónomo, sin confiar en un esquema de formas que signifiquen ellas mismas, por una categoría temática, y, en concreto, por la expresión de un sentimiento de la existencia. Si el sentimiento se vuelve capaz de poesía, estamos sin duda ante el hecho de que en la unidad estructural de los modernos se produce una división. Así, pues, pueden advertirse en las primeras obras de Aleixandre los rastros de un cambio en el arte, y a través de esto puede seguirse al detalle el desarrollo de un cambio de estilo. El fondo romántico que, a pesar de su extremosidad, existe en el surrealismo, resultó ser el punto de convergencia o de comunicación a través del cual se hizo posible el cambio.

Este romanticismo original de Aleixandre fue también advertido muy pronto por Dámaso Alonso, cercano observador y amigo del poeta. En su ensayo, de octubre de 1932, en la *Revista de Occidente*, donde trata de *Espadas como labios* se puede leer la frase

[23] Diego, *Poesía española*, pág. 494.

siguiente: "Asistimos, pues, a un movimiento que podemos calificar de neorromántico, por lo que tiene de reacción contra la contención inmediatamente anterior... Nadie podrá negar ahora 'humanidad' a la poesía nueva" [24]. Y Pedro Salinas, que en los poemas de amor de *La voz a ti debida* (1934) había hecho sonar por su parte tonos mucho más tiernos, saluda el cuarto libro de Aleixandre, *La destrucción o el amor,* como una resurrección del romanticismo: "En torno del amor y del dolor se agitan en el libro de Aleixandre todos los temas de la gran poesía romántica" [25].

Como se ve en estos juicios lo temático está —como sucede de ordinario en los trabajos críticos sobre Aleixandre— en lugar de preferencia. En su lírica se hacía patente la particular actitud del poeta ante la vida —se ha hablado de él como de un místico panteísta [26]— y esto no era por su parte sino un reflejo de su inconfundible actitud íntima: la limitación y la fragilidad de la vida individual podía sacrificarse sabiendo que la vida en un plano biológico y más todavía cósmico estaba absolutamente a salvo. La brutalidad de las primeras obras y sus títulos, hablan de una lucha implacable por llegar a este conocimiento. La obra final de su primer período creador, llena de sinceridad, *Sombra del paraíso* (1944), atestigua el sosegado mantenimiento de la posición alcanzada. La magnífica unidad y trasparencia de su temática por cerca de dos decenios, aparece claramente en contradicción con su absoluta dificultad del lenguaje. El hermetismo de Aleixandre, no obstante, ya no podría fundamentarse de la misma forma que en obras con estructuras modernas.

De hecho se impone la pregunta de por qué Aleixandre ha optado por este lenguaje tan difícil, por unas imágenes tan irreales

---

[24] El ensayo está reproducido en Alonso, *Contemporáneos,* págs. 282-293.

[25] Salinas, *Literatura,* pág. 214. El ensayo es de mayo de 1935.

[26] Así, siguiendo a Dámaso Alonso (*Contemporáneos,* pág. 296), muchos críticos como Bousoño (*op. cit.,* pág. 67), Salinas (*Literatura,* página 216), Leopoldo Panero y Eugenio de Nora.

a pesar de la sensualidad a ellas inherente, por qué ha optado por tal lenguaje para su poesía que, a pesar de contener muerte y destrucción, es, en el fondo, solemne y laudatoria. Surge como posible explicación la idea de un estilo forzado por la época. Esta idea aunque no pueda rechazarse, tiene que quedar sin probar, pues en todas las fases de su poesía Aleixandre ha escrito poemas en los que la forma es totalmente adecuada al fondo. Ni siquiera en la primera fase oscura de su crear poético encontramos una actitud lingüística que sustituya el contenido por una estructura autónoma, por una musicalidad falta de intención ideológica, o por curvas o grados de intensidad. Ya la amplia renuncia a los efectos de una composición, de una forma interior o exterior configurada, cosa que llama la atención en Aleixandre, nos muestra la primacía que él daba a la significación de las palabras. Sin embargo, el tesoro verbal rigurosamente parcelado en el lenguaje convencional aparece demasiado estrecho y demasiado rígido para la necesidad de síntesis de Aleixandre. Como poeta se vio él al principio de su creación ante el fallo del sistema lexical de su idioma. El fracaso del intelecto fue en Aleixandre, como vimos, solamente la reacción contra la rebelión de los sentimientos. Expresar éstos, matizados e inconfundibles, en la luz cósmicamente fría de su visión del mundo, no le era posible nombrándolos directa y convencionalmente. La crisis de su capacidad de expresión se basa a fin de cuentas en el antiquísimo conflicto que existe entre la función normal de la lengua y el lenguaje poético. Si el hermetismo de la lengua de Mallarmé es algo por él deseado, en Aleixandre está ahí porque no pudo encontrar otra solución. Su oscuro poetizar no conoce pues magia de ninguna clase, ni como aspiración ni como efecto. Una buena parte de su presión veladora la dirige el poeta a defenderse de ese viejo peligro de que la temática sentimental, al ser expresada directamente, queda en seguida degradada, en la opinión común, al entenderse trivialmente. Como vimos más arriba en el poema "Palabras", él consintió a la impo-

sibilidad de comunicarse. Prefería no ser entendido, a ser mal entendido. Aquí se presenta otro punto de contacto con los modernos. Recordemos la finalidad que Mallarmé atribuía a la sugestión: "nombrar una cosa significa estropear los tres cuartos del placer de un poema, este placer consiste en adivinar poco a poco; sugerir la cosa, ahí está el objetivo" [27]. Si ponemos la palabra sentimiento en lugar de "cosa", la frase podría aplicarse a Aleixandre.

Hay que mostrar ahora cómo opera esa relación en crisis con la lengua, en la forma de un poema concreto. Escogemos un ejemplo del libro *La destrucción o el amor* que fue compuesto mientras la larga estancia en cama del poeta e inmediatamente después, y por el que Aleixandre recibió el Premio Nacional de Literatura en 1934. Dice así:

LA DICHA

1 No. ¡Basta!
Basta siempre.
Escapad, escapad; sólo quiero,
sólo quiero tu muerte cotidiana.

2 El busto erguido, la terrible columna,
el cuello febricente, la convocación de los robles,
las manos que son piedra, luna de piedra sorda
y el vientre que es el sol, el único extinto sol.

3 ¡Hierba seas! Hierba reseca, apretadas raíces,
follaje entre los muslos donde ni gusanos ya viven,
porque la tierra no puede ni ser grata a los labios,
a esos que fueron, sí, caracoles de lo húmedo.

4 Matarte a ti, pie inmenso, yeso escupido,
pie masticado días y días cuando los ojos sueñan,
cuando hacen un paisaje azul cándido y nuevo
donde una niña entera se baña sin espuma.

---

27 Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1951, pág. 869.

5 Matarte a ti, cuajarón redondo, forma o montículo,
material vil, vomitadura o escarnio,
palabra que pendiente de unos labios morados
ha colgado en la muerte putrefacta o el beso.

6 No. ¡No!
Tenerte aquí, corazón que latiste entre mis dientes larguísimos,
en mis dientes o clavos amorosos o dardos,
o temblor de tu carne cuando yacía inerte
como el vivaz lagarto que se besa y se besa.

7 Tu mentira catarata de números,
catarata de manos de mujer con sortijas,
catarata de dijes donde pelos se guardan,
donde ópalos u ojos están en terciopelos,
donde las mismas uñas se guardan con encajes.

8 Muere, muere como el clamor de la tierra estéril,
como la tortuga machacada por un pie desnudo,
pie herido cuya sangre, sangre fresca y novísima,
quiere correr y ser como un río naciente.

9 Canto el cielo feliz, el azul que despunta,
canto la dicha de amar dulces criaturas,
de amar a lo que nace bajo las piedras limpias,
agua, flor, hoja, sed, lámina, río o viento.
amorosa presencia de un día que sé existe [28].

El título de este poema es, como siempre, tratándose de poesía irracional, de la mayor importancia. Si la palabra "dicha" no saliera en el título y lo formara, no sabríamos hasta la última estrofa lo que el poema quiere decir. Pero así entendemos que aquí se presenta detención y renuncia (estrofa 1) en vista de un ídolo de falsa dicha (estrofa 2). A éste le tocan maldición y anatema, ha de morir de mala muerte (estrofa 3). Ha de ser destrozado en venganza de ilusiones felices que sólo concedió como recompensa por las idola-

[28] *Poesías completas*, págs. 363 y sig.

trías (estrofa 4), destrozado también en venganza de la felicidad conseguida con trampas, por palabras ilusorias (estrofa 5). ¡No! En el morder del corazón, en el éxtasis amoroso habría que encontrar un sentimiento de felicidad bárbaro, pero verdadero, cercano al núcleo de la vida (estrofa 6). Los engaños del ídolo de la felicidad se muestran socialmente en el culto al número y a los requisitos de las damas de salón (estrofa 7). Una vez más debe morir el ídolo. Ya lo puede lograr un pie desnudo. La sangre que de su herida corra, puede, ya sola, realizar la purificación (estrofa 8). La última estrofa es clara y habla por sí misma: la verdadera dicha se puede encontrar donde lo elemental nos ofrece su "amorosa presencia" y su certeza de saber que existe.

El poema es tan instructivo porque ha tomado como tema uno de los conceptos del sentimiento, en sí más triviales: la dicha. Aleixandre no se ha apartado del tema, tampoco lo ha ironizado ni lo ha espiritualizado. Dice en imágenes llanas y en un lenguaje completamente tranquilo, en qué consiste para él la felicidad, mas esto no sucede hasta la última estrofa. Siete estrofas completas necesita para deshacerse de lo falso y equívoco que lleva consigo la palabra "dicha". Sólo una vez, en medio de la composición, en nuestro caso en la sexta estrofa, las negaciones se ven interrumpidas por una imagen de sentido contrario, es decir, positivo. En la penúltima estrofa la sangre que corre consuma la catarsis, después de la cual se presenta el poema propiamente dicho, nombrando las cosas de la forma más directa. Este procedimiento es irregular. La separación externa entre la negación y la afirmación, el oscuro grito de no y el candoroso canto de sí no aparecen ni siquiera contrapuestos en una relación tensional, antes bien amenazan con desmembrarse por completo. Se desprecia totalmente lo perteneciente a la composición, eliminado por una presencia caótica e inconsistente. Hasta se podría hablar incluso de un poema malogrado si la parte entera de la negación con su defensa pánico-brutal del signo lingüístico "dicha", si la oscura brutalidad de las imágenes

y del ritmo de estos versos libres no produjeran su característico efecto poético.

La lucha por expresar un mundo de sentimientos cercano a la creación sucede en Aleixandre también de otra manera: esta lucha tiene como consecuencia la repetición de conceptos bélicos "destrucción", "espada", "triunfo", "tormento", "iracundo", "victorioso", y otros. Ella explica también las imágenes, a veces contrapuestas a lo bello, representaciones como por ejemplo la siguiente: "Tibia saliva nueva que en los bordes pide besos azules como moscas" [29]. La misma desconfianza frente a la significación corriente de la palabra, la consiguiente desaparición de los límites semánticos está también detrás del rasgo estilístico tan llamativo de la conjunción identificadora *o* [30]: "La destrucción *o* el amor" alude a la destrucción creadora de eros; "vomitadura *o* escarnio", a una forma suprema por igual corporal y espiritual del asco; "ópalos *u* ojos" al alarde de alhajas y al mismo tiempo a los aspavientos de las miradas en la fictiva vida de la sociedad; etc. Otra consecuencia estilística más de esta dificultad idiomática se encuentra en el llamativo contraste entre la negación y la afirmación. Lo que veíamos en el poema arriba transcrito, como desarrollo de conjunto, se puede repetir de cada nominación individual: "No tierra: grama dulce" y "No cabellera digáis; cabello ardiente" [31] son formas de expresión que asignan a la parte afirmada un campo más amplio de significación. Este procedimiento —una variedad de la corrección retórica— ya fue usado por Góngora.

Un elemento metafórico importante en la poesía de Aleixandre puede comprobarse en el citado poema. Como se ve en la estrofa octava, la sangre es el medio de la catarsis. La corporeidad sirve de

---

[29] *Ibidem*, pág. 394, en el poema "Cuerpo de piedra".

[30] Cf. el capítulo XX en C. Bousoño, *op. cit.*

[31] Del poema "Los inmortales, II: El sol", en *Poesías completas*, página 534. Compárese además lo que C. Bousoño explica de este rasgo estilístico en el capítulo XXI de su libro citado.

un modo totalmente genérico de vehículo impersonal, como canal de la vida, como lugar del morir y del hacerse. El manifiesto incremento, en la lírica más reciente de España, de las metáforas corporales, ha comenzado con Aleixandre y ha encontrado en él al mismo tiempo uno de sus puntos culminantes [32]. En el reciente libro de poemas de Aleixandre *En un vasto dominio* el cuerpo humano constituye el tema de todo el primer "capítulo". La rehumanización exterior e interior han experimentado paso a paso el mismo progreso. Los siguientes versos del poema "La verdad" nos servirán de ejemplo representativo:

> ...Poner desnudo
> el manantial, el cuerpo luminoso, fluyente,
> donde sentir la vida ferviente entre los ramos
> tropicales, quemantes, que un ecuador empuja [33].

El volumen *Sombra del paraíso* (1944) del que está tomado este pasaje, permite reconocer por entero la novedad fundamental de la lírica de Aleixandre dentro de la poesía española. Por una parte resulta nueva la íntima relación con la tierra y la valoración de los elementos terrestres. El amor del poeta por la naturaleza no se funda en motivos estéticos, ni idealistas, ni sentimentales. Brota más bien de la búsqueda de un apoyo metafísico, postula el enraizamiento del ser en las metamorfosis de la naturaleza que, como agradeciendo el amparo que concede al hombre, aparece en nueva luz, como sombra del paraíso.

> ...Triste es el mundo;
> pero la inmensa alegría invasora del universo
> reinó también en los pálidos días [34].

---

32 Cf. Erika Lorenz, *Der metaphorische Kosmos der modernen spanischen Lyrik (1936-1956)*, Hamburg, 1961, págs. 29-32.

33 *Poesías completas*, pág. 489.

34 *Poesías completas*, pág. 577; del poema "No basta".

La profunda certeza de Aleixandre en su actitud respecto al mundo le ha permitido también una afirmación menos oscura; el apasionamiento se ha intensificado si cabe hasta la barbarie liberadora. Pero lo antagónico ha disminuido notablemente, sustituido por una alabanza parecida a una oración, por una especie de himno, cuyo lenguaje figurado es ahora mucho más claro que antes. Esto se manifiesta en que la relación crítica con el idioma también se ha purificado ahora. La palabra se ha revalorizado. Del poeta y de su lenguaje se dice ahora:

> ...(poeta)...
> y en cuyas palabras tan pronto vuelan las poderosas alas de las águilas
> como se ve brillar el lomo de los calientes peces sin sonido [35]...

La retórica, el arte en la poesía de Aleixandre no tenía que presentarse a partir de aquí como justificación de una existencia problemática. Ya no era un fin en sí, sino, sencillamente, otra vez fin. Tenía que ser apta para la glorificación de la vida, de la naturaleza. Podía incluso ser un estorbo en tanto en cuanto pudiera ser "artificial" y opuesta a la vida. Así podemos, pues, constatar un verdadero desprecio por el arte en la misma composición "El poeta" de la que se tomó la cita anterior:

> ...
> Sí, poeta; arroja este libro que pretende encerrar en sus páginas un destello
> del sol,
> y mira a la luz cara a cara, apoyada la cabeza en la roca,
> mientras tus pies remotísimos sienten el beso postrero del poniente
> y tus manos alzadas tocan dulce la luna,
> y tu cabellera colgante deja estela en los astros.

Nueva es también la inconfundible forma métrica propia de estos poemas. Carecen de una ordenación estrófica regulada, de metros determinados, de rima y de asonancia. De todos los poetas

[35] De la composición "El poeta", *Poesías completas*, pág. 463.

modernos de España, Aleixandre es tal vez el que ha escrito el menor número de sonetos. La tipografía de sus poemas permite apreciar versos de las más variadas longitudes. Pero lo óptico engaña. La impresión acústica distribuye estos versos largos o cortos en versículos, es decir, en unidades rítmicas. Carlos Bousoño que dedica al llamado "versículo" de Aleixandre varios capítulos, ha encontrado que esencialmente anda alrededor del ritmo endecasílabo y sus variantes. La gran variabilidad rítmica de estos versos libres corresponde, en la tipología de Wolfgang Kayser, sobre todo al ritmo "caudaloso" (strömend) [36]. La renuncia a toda clase de métrica y de rima, da al desarrollo rítmico la primacía total y una completa autonomía. Como único medio artístico sensible del idioma hay todavía algunas onomatopeyas. El manejo eficaz del ritmo en Aleixandre merecería un estudio especial. Dámaso Alonso, a propósito de estos versos libres, habla categóricamente de una "radical renovación" [37].

Aparte esta última novedad, el cambio que la lírica española ha experimentado con Aleixandre representa sólo una innovación respecto a la poesía inmediatamente precedente y a la contemporánea. En casi todos los aspectos podemos observar dichas novedades como una vuelta a la poesía anterior. El "peligro" de esta poesía, para utilizar el lenguaje de los modernos, consiste en que en ella basta un simple decir y nombrar y en que el acto poético se hace superfluo; es decir, el peligro está en que ya no es indispensable la chispa lírica. De hecho surge tras la fraseología rítmica y a través de las imágenes, cada vez más diáfanas, un desarrollo del pensamiento claro y fácil de formular, o un sentimiento fácil de ser precisado. Nos deslizamos así, sin darnos cuenta, hacia un terreno de un género, en principio, apoético: hacia la narración. La actitud narrativa creciente de Aleixandre se puede comprobar ya en el hecho c

---

36 Wolfgang Kayser, *Kleine deutsche Versschule*, Bern, 1946, páginas 111-113.

37 Alonso, *Contemporáneos*, págs. 327 y 332.

que, por ejemplo, su citado libro de poemas *En un vasto dominio* está dividido en seis "capítulos". La forma empleada para resistir al lector fugaz ya no tiene objeto aquí. Para ensalzar y matizar un sentimiento de existencia muy armonioso hay en esta obra enormes acumulaciones de versos similares. Nos encontramos de nuevo con una manera de insistir, variar y volver dentro de la composición, característica propiamente de lo retórico. La notable longitud de los poemas de Aleixandre apunta en la misma dirección. Que también el oído español lo percibe, lo demuestra la observación de Dámaso Alonso: "De aquí, un énfasis retórico, unas gradaciones y reiteraciones oratorias" [38]. Sabemos cuánto tiempo y qué esfuerzo ha costado en España, hasta que se percibieron y aceptaron los tonos líricos de Bécquer. ¿Estaremos asistiendo aquí a un cambio polar del gusto? ¿a una vuelta de lo lírico a lo oratorio, tal y como late en el idioma español?

Para dar respuesta a esta cuestión, de tanto alcance en relación con la historia estilística, tendríamos que recurrir a las explicaciones ya dadas en el capítulo dedicado al peso de la tradición. Veíamos allí que en los primeros años de este siglo, lo oratorio se había convertido en lo antipoético por antonomasia, y ahora sabemos qué impulso lírico llevó tras sí aquel cambio. Teniendo en cuenta la situación de Aleixandre, tenemos que pensar que lo lírico, para ser eficaz, presupone una conformidad del receptor, mientras lo patético cuenta con una resistencia, una hostilidad abierta y una apatía, que se hace necesario vencer con energía. El lenguaje patético está pensado para la persuasión, para el triunfo. Acabamos de ver en Aleixandre su actitud de lucha. Su poesía está impulsada por lo que debe ser: purificación del mundo del sentimiento a través de una vuelta radical hacia lo elemental; ampliación del concepto de vida a lo biológico, a lo cósmico, a lo supraindividual; y finalmente, la capacidad de expresar estos sentimientos sin malos entendidos con-

[38] *Ibidem*, pág. 300.

vencionales. Sabiendo que la poesía toda de Aleixandre está al servicio de esa lucha, podemos dar por seguro que se trata en este caso de un verdadero pathos poético. Aquí no hay el peligro de lo vacío y de lo pomposo, debido a la autonomía de los sonidos. De todos modos, con Aleixandre se han introducido nuevos tonos patéticos en la poesía española, después de un paréntesis de casi treinta años, y —como lo demuestra, por ejemplo, el Premio Nacional de 1934— han tenido acogida favorable. Que el acontecimiento no quedaría sin consecuencias lo demostrará el examen de la lírica posterior.

¿A qué tipo debe ser asignada en conclusión la actitud estilística de Aleixandre? Después de haber visto cómo se había realizado en ella —en los fondos del surrealismo— una afirmación disimulada primeramente, y abierta más tarde, nos parece imposible su encasillamiento exacto. La primera fase lleva aún el sello de una actitud revolucionaria que luego, poco a poco, a través de cambios internos, fue a desembocar en una restauración. Si relacionamos la actitud estilística no con la literatura anterior, sino con el cambio de estilo dentro de una carrera poética, podemos distinguir, dirigiendo nuestra mirada a esta generación, tres tipos de desarrollo: por un lado, los más modernos, con marcados cambios de estilo, a menudo de obra en obra (Gerardo Diego, García Lorca y Rafael Alberti); segundo, hay que nombrar a los que más o menos persisten en su estilo inicial, y en los que se percibe, a lo sumo, un cambio temático. Son los representantes de la poesía pura (Jorge Guillén y Pedro Salinas); en tercer lugar tenemos el cambio consecuente de una a otra obra, consecuente, ininterrumpido y fiel a una dirección. Este tipo de evolución estilística se observa en Luis Cernuda y Vicente Aleixandre.

Los síntomas de una transformación progresiva del clima literario, que pudimos observar en la lírica de Aleixandre, no son aislados. Se multiplican al principio de los años treinta. Por ejemplo, una revista como *Mediodía*, que no se había publicado desde

febrero de 1929, sacó en marzo de 1933 su número 15, en cuyo prólogo se habla de la superación de un horizonte nebuloso lleno de teorías literarias propagandísticas, entre las cuales la revista no está dispuesta a decidir definitivamente. Sobre todo llama la atención un propósito: "una tendencia reiterada a la superación del contexto meramente literario, por medio de la vocación carlyniana de lo heroico en la poesía". Por lo visto se comenzaba a estar cansado de la aventura estética y se buscaba la posibilidad de una influencia de la poesía, de una influencia social e histórica en el sentido más lato de esta palabra. La apelación a Carlyle y a su ética deja asomar la idea hasta entonces extraña de un "compromiso". La dictadura de la fantasía avanzaba a su fin en el mundo lírico español. ¿Cuándo se debe fijar la disolución de esta gran generación? No se equivocan, ciertamente, quienes como Dámaso Alonso y Jorge Guillén señalan como término el año 1936. Pero los indicios del cambio de clima ya se dejaban advertir mucho antes. A este cambio y sus consecuencias está dedicado el capítulo siguiente.

XIV

APARTAMIENTO Y REINTEGRO DE LA ESTÉTICA MODERNA

Conviene recordar aquí la intención principal de este estudio que era determinar y describir los diversos cambios de estilo que se manifiestan en la lírica española desde 1900. De ahí el detenimiento con que se han de estudiar tanto las innovaciones cuanto la disolución de estéticas establecidas; de ahí también la particular atención que merecen aquellos años, aquellas obras en que los cambios se inician y se consumen. Los tan dramáticos años treinta de nuestro siglo están manifiestamente bajo el signo unificador de un común apartamiento de los nuevos poetas respecto a la estética moderna. Esto nos parece ser el rasgo común a todas las tendencias estilísticas que se manifiestan desde aquella década. Sin entrar en el detalle por el momento, quisiéramos puntualizar desde ahora que este apartamiento no significa una vuelta rotunda y decidida a alguna de las estéticas premodernas. También en el campo estético observamos que la historia no se repite. La interpretación de poemas representativos nos enseñará a cuáles modalidades llegó la fusión de diversas tradiciones con diferentes innovaciones. Con esto ya queda dicho que todas las nuevas tendencias son de cierto modo integradoras, son el resultado de alguna fusión. Podemos afirmar ya

previamente que este cambio de rumbo de los años treinta no ha sido tan radical como aquel que observamos por ejemplo entre Campoamor y el modernismo, como entre éste y el neopopularismo o como el dado entre la poesía pura y el surrealismo. Las teorías enunciadas por los mismos poetas señalan un corte mucho más radical de lo que la observación de los estilos respectivos permite concluir. Observaremos pues con particular esmero la relación entre los elementos nuevos y los rasgos anteriores que se integran en la nueva poesía que nos presenta España desde los años treinta.

EL CAMBIO DE CLIMA

El hilo de la historia nos guía en este cambio. Con la proclamación de la República, el 14 de abril de 1931, España ha sido prendida definitivamente por la dinámica recuperadora respecto a Europa. La incapacidad para reformas económicas, de un lado, y de otro el desprecio del parlamentarismo, han conducido la joven república al caos de la guerra civil. Desde el 18 de julio de 1936 hasta el 1 de abril de 1939 ha tenido lugar la más radical y sangrienta confrontación dentro de la vieja duplicidad de España, entre las fuerzas renovadoras y los poderes arraigados en la tradición. La victoria de estos últimos decidió la contienda en un plano militar y político. En el campo de las opiniones y del pensamiento la confrontación continuó en un grado mucho mayor de lo que las autoridades políticas lo han dejado ver. Pero precisamente la poesía ha recibido una función particular en el marco de estas "Weltanschauungen" opuestas. Siempre se le ha concedido al género poético una ligazón temática y psíquica con el íntimo yo y en consecuencia una rebeldía frente a cualquier paternalismo. Y luego tiene la poesía la fama —tal vez inmerecida y falsa— de no ser un medio de comunicación para masas y de no tener por ello, al contrario que el teatro o la novela o el ensayo, una influencia pública

de alcance político. De hecho la censura, incluso en los años de más severidad, ha dejado en España a los poetas una sorprendente libertad de expresión. Aunque en ello haya habido más cinismo que tolerancia, la poesía, desde 1939, ha adquirido un valor documental que ya no es sólo literario, sino político.

El clima espiritual ya había cambiado decididamente en los tiempos anteriores a la guerra civil. A la euforia de los años veinte había sustituido una seriedad general, una circunspección a veces medrosa. A consecuencia del cruel impacto de la guerra civil, se generalizó una conciencia de angustia existencial que poco a poco, en los años de posguerra, se ha convertido en esperanza, sea religiosa, sea social. Pero a ambas actitudes creadoras les es común la renuncia a la perfección artística y hasta una postergación de la problemática individual. El mito de la solidaridad se ha hecho predominante en los años cincuenta. Un poeta tan familiarizado con la teoría literaria como Carlos Bousoño, notifica categóricamente respecto a la expresión poética el final del individualismo que había marcado los años 1925 a 1940 [1]. La originalidad estética como criterio valorativo deja de tener vigencia desde entonces. Bousoño se apoya sobre todo en las declaraciones de Aleixandre que de hecho subraya con creciente energía la idea de la solidaridad humana. Ya en su prólogo a *La destrucción o el amor* (1945) escribe: "Otros poetas (tampoco importa el tamaño) se dirigen a lo permanente del hombre. No a lo que refinadamente diferencia, sino a lo que esencialmente une... Entre ellos me cuento [2]. De aquí a la tan citada máxima de Aleixandre de que poesía es comunicación, ya no hay más que un paso. La renuncia a un arte minoritario pertenece desde entonces al canon de los poetas españoles.

---

1 Cf. el prólogo de C. Bousoño a Vicente Aleixandre, *Poesías completas*, Madrid, 1960, especialmente págs. 14 y sigs.

2 Citado según C. Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid 1956, pág. 56.

Así —abstracción hecha de una breve corriente clasicista— se puede observar hasta cierta medida una renuncia a los artificios poéticos, mientras la temática, invirtiendo la fórmula de Ortega, experimenta una amplia rehumanización. Dámaso Alonso describe y aplaude ese apartamiento colectivo de la poesía "intelectual y poco humana", ya en octubre de 1932 [3]. Y para que se vea la permanencia de este criterio, citemos al novelista Juan Goytisolo, quien en 1959 exclama patéticamente: "Hay que humanizarse o perecer" [4]. En 1960, en un número de *La Table Ronde* dedicado a España, escribe José Hierro: "La originalidad externa, la fantasía, el impulso inspirado, la actitud 'el arte por el arte', cedía el paso a una nueva manera de concebir la poesía, más ligada al hombre, a la tierra, más ocupada de vida que de arte" [5]. Voces semejantes se hacen escuchar a lo largo de los decenios en un sorprendente unísono.

Pero esta coincidencia se basa en algo negativo, concretamente en la común aversión frente a la fase moderna precedente. Hierro dice con cierta resignación en el artículo citado: "Les falta a los poetas jóvenes el ejemplo de sus mayores, la obra que seguir o que criticar. El único punto en que están todos tácitamente de acuerdo es el de que una poesía como la de antes de 1936 ya no es posible. Pero ¿cómo encontrar el nuevo camino?". Las respuestas diferentes a esta pregunta básica constituyen las diversas direcciones, de las cuales aún hemos de tratar. Desde ahora podemos afirmar que el comportamiento estilístico de la posguerra española frente al pasado inmediato no corresponde a una continuación, ni mucho menos. Pero tampoco podríamos hablar de una revolución.

---

[3] A propósito de su reseña de *Espadas como labios* incluida ahora en Alonso, *Contemporáneos*, págs. 282-293.

[4] Juan Goytisolo, "Para una literatura nacional y popular", en *Boletín de Información*, Unión de Intelectuales Españoles, año IV, núm. 10, julio-octubre 1959, pág. 15.

[5] José Hierro, "Poésie espagnole d'aujourd'hui", en *La Table Ronde*, núm. 145, Paris, enero 1960, pág. 112.

Teniendo en cuenta las extremas tendencias eliminatorias de la época estrictamente moderna, podríamos hablar de una restauración fundamental, en la medida en que se admita que con ello no puede ser entendida una mera imitación de estados anteriores, sino un regreso a lo antiguo como sustitutivo de lo nuevo. Recordemos a propósito la observación de Ernst Robert Curtius, a saber que la vida del espíritu transcurre en la tensión entre épocas creadoras y épocas transformadoras. El desarrollo de la lírica española desde mediados de los años treinta parece darle la razón.

El despertar lento y vacilante de la vida cultural e intelectual tras la guerra civil ha de explicarse sobre todo por tres obstáculos [6]. En primer lugar está la abdicación política de los intelectuales que quedaron en el país, su resignado rendirse ante la presión estatal. A la verdad, esta aceptación de la derrota ha creado inesperadamente esa libertad de acción, esa relativa "tolerancia" que mencionábamos más arriba. Como segunda circunstancia impediente hay que recordar el aislamiento intelectual. No sólo fue consecuencia forzada de la separación que produjeron una guerra civil y otra mundial, aislamiento que después de 1945 se prolongó a lo largo de casi un decenio por razones de política internacional, sino —y esto fue más grave aún— desde la misma España nacionalista los contactos con el exterior fueron dificultados sistemáticamente. Peor aún fue la incomunicación en el interior. La censura impidió un libre cambio de opiniones en letra impresa y suscitó en los autores una autocensura, un juego al escondite, incluso un hermetismo motivado políticamente. Como tercera dificultad para una recuperación intelectual, puede señalarse lo ficticio que tenía aquella vida pseudo-cultural. El fomento artificial de las instituciones culturales, el nombramiento de los responsables según cri-

[6] Seguimos en esto el ensayo de Julián Marías: "L'intelligentsia espagnole aujourd'hui", en *Preuves*, núm. 123, Paris, mayo 1961, págs. 8-13. Hay versión alemana en *Dokumente*, Köln, año XVIII, núm. 2, abril 1962, págs. 121-126.

terios nacionalistas han hecho surgir una actividad cultural a lo Potemkin que aún falseó más los criterios valorativos que la mencionada incomunicación frente al extranjero. La desorientación que en estas circunstancias hasta en el extranjero se produjo, es considerable. Desde el deshielo político que se ha introducido a partir de 1952, la crítica ha ido recuperando su libertad comparativa, su objetividad. La información cultural, la discusión intelectual supieron aprovechar la hospitalidad que ofrecieron muy frecuentemente a los intelectuales españoles las revistas francesas, italianas o hispanoamericanas.

Como consecuencia de todas estas peripecias desfavorables hay que señalar, sobre todo en el campo de las artes y de la literatura, una innegable pérdida de nivel. El horror ante lo banal que se había convertido ya casi en obsesión de muchos artistas centroeuropeos, fue una reacción ajena a la mayoría de los españoles. La fría intelectualidad había sido reemplazada por un consciente retroceso a lo elemental e incluso a lo primitivo [7]. En el mejor de los casos hay que ver en ello una consecuencia de una actitud moral. De hecho una de las manifiestas secuelas de esta vuelta a las bases espirituales fue el renacimiento de la verdadera religiosidad. La ética de la sinceridad y la verdad absoluta es el trasfondo de muchas declaraciones, de muchos manifiestos literarios, sobre todo en el decenio de los años cincuenta. El esfuerzo individual para definir una posición propia ante Dios, aparte del dogma, le ha sugerido a J. M. Cohen la definición de una religiosidad en el fondo protestante [8]. Ya Unamuno había dado antes un ejemplo de ello.

Las circunstancias históricas en la España de la posguerra han producido, junto a las generales desventajas para la actividad inte-

[7] Cf. Julián Marías, "Lo esperado y lo sucedido", en *RdO*, Madrid, segunda época, año I, núms. 8/9 ("40 años después"), noviembre-diciembre 1963, págs. 169-191, especialmente pág. 183.

[8] J. M. Cohen, *Poetry of this age* (1908-1958), London, 1960, pág. 24.

lectual, un beneficio indirecto e inesperado. Frente a la dominante falta de libertades, muchos poetas sintieron la vocación de adoptar una postura de resistencia, defendiendo los derechos elementales del hombre, la libertad y el respeto del individuo. Ante la solidez de la situación política, su resistencia no estuvo en peligro de quedarse sin objeto o de estancarse en disensiones políticas entre diversas camarillas, como pasó con los movimientos de Resistencia en la mayoría de los otros países europeos desde 1945. "La poesía de resistencia ha muerto en la mayoría de los países europeos, puesto que ya no hay creencia en la pureza de causas... Sólo en España... ha surgido una literatura poética que protesta", dice Cohen [9].

Por supuesto, ni esta actitud de protesta ni el examen de la conciencia religiosa fueron reacciones obligadas. Como vamos a ver, la formación de grupos y tendencias era sólo pasajera y, en definitiva, sin íntima coherencia. Lo que arriba llamamos solidaridad apuntaba más a lo humanitario y metafísico. La ineficacia pública no tardó en transformar a estos poetas "protestantes" o resistentes en solitarios. De ahí que a menudo sus obras dan la impresión de haberse producido sin la confianza en su propia misión, sin el imprescindible imperativo creador.

INFLUENCIAS

El giro en los primeros años treinta y los cambios posteriores que ha experimentado el clima espiritual y poético, operaron consecuentemente también un relevo de las figuras precursoras, de los modelos adoptados del propio pasado: una corriente neoclásica adoptó como punto de orientación a Garcilaso; la admiración estética de Góngora ha sido sustituida por una identificación "existencial" con su rival Quevedo. En el pasado más inmediato

9 *Ibidem*, pág. 209.

se descubrió en Campoamor una poética que ya se había adelantado a la nueva concepción de lo lírico, aunque entonces la aplicación de su teoría había quedado frustrada en su poesía. Después de 1950, cuando el apartamiento de la estética moderna se iba manifestando como rasgo distintivo de las generaciones jóvenes, Jiménez y Lorca fueron desplazados por el sabio y comprometido Antonio Machado. La profecía literaria de éste, del año 1924, de la que hemos hablado más arriba (pág. 357), se ha cumplido, contra lo esperado, en partes esenciales. "Si el soñador despierta —así decía Machado— no ya entre fantasmas, sino firmemente anclado en un trozo de lo real, será el respeto cósmico a la ley que nos obliga y afinca en nuestro lugar y en nuestro tiempo, la fuente de una nueva y severa emoción, que podrá tener algún día madura expresión lírica" [10].

Todas estas adhesiones responden a afinidades nuevamente descubiertas, a proyecciones del *Zeitgeist* en el pasado. Para que nuevas orientaciones plasmen formalmente en la lírica, para que se superen las letargias de estructuras establecidas, se necesita —lo vimos bien claramente en Juan Ramón— un ejemplo inmediato, una mutación de estilo operada ejemplarmente y paso a paso en la obra concreta de un poeta representativo. En el capítulo anterior habíamos observado cómo en Vicente Aleixandre, oculta bajo los procedimientos surrealistas, se cumple una constante rehumanización que luego, después de 1944, se muestra directa y libre. Este ejemplo de un cambio de estilo llevado a cabo a partir de una íntima necesidad y en consonancia con el *Zeitgeist*, operó por de pronto como modelo e incentivo. "Es, después de 1939, la misma atracción que respecto a nosotros ejercía Juan Ramón

---

[10] Este sensacional pronóstico se encuentra en las "Reflexiones sobre la lírica" (a propósito del libro *Colección* de José Moreno Villa, 1924), reproducidas en *Obras, Poesía y Prosa*, Col. Cumbre, Losada, B. A., 1964, página 829.

Jiménez allá por los años de 1920 y tantos", afirmará Dámaso Alonso en su discurso académico sobre Aleixandre, del año 1950 [11].

Pero aún otras influencias, operando desde lejos y desde tiempo atrás, hallaron el momento oportuno de su eficacia. Por tercera vez, venían del continente latinoamericano. Tras Rubén Darío, tras Huidobro y Borges que habían vuelto a traer desde América un eco occidental propio a Europa, ahora en los años treinta han llegado a España con sus voces plenamente autóctonas, del nuevo mundo, Pablo Neruda y César Vallejo. Neruda, nacido en Chile en 1904, no había encontrado aún su estilo propio cuando Alberti —ya en 1930— se fijó en este lírico telúrico que vivía entonces en un Oriente lejano [12]. En 1933, Neruda publicó su *Residencia en la tierra*, un cántico a los elementos de su tierra, bárbaro y tierno a la vez, en versos libres poderosamente fluyentes, con el indomable metaforismo del mundo andino. El paralelismo con el estilo de Aleixandre es innegable. Una detallada comparación estilística sería tentadora, pero aquí nos llevaría muy lejos [13]. La presencia de Neruda como diplomático en España desde 1934 hasta 1938 multiplicó aún su influencia. Causó gran sensación en el Madrid literario con su revista *Caballo verde para la poesía* (1935-1936). Los "Prólogos" de Neruda son propiamente manifiestos de una *poesía impura*. Ésta debe operar como una herramienta enno blecida por el sudor de la mano. El orden de los sentidos corporales está ahora alterado frente al de Lorca: tacto, olfato, gusto vista y oído. "Y no olvidemos nunca la melancolía, el gastado sentimentalismo, perfectos frutos impuros de maravillosa calidad olvidada, dejados atrás por el frenético libresco: la luz de la luna el cisne en el anochecer, 'corazón mío', son sin duda lo poétic

---

11 Cf. "Aleixandre, en la Academia", del año 1950, en Alonso, *Contemporáneos*, pág. 330.

12 Cf. R. Alberti, *La arboleda perdida*, B. A., 1959, págs. 299 y sig.

13 Cf. A. Cardona Peña, *Pablo Neruda y otros ensayos*, México, 195

elemental e imprescindible. Quien huye del mal gusto, cae en el hielo" [14]. Estos acentos delatan una categórica vuelta de espaldas respecto a la estética de los años veinte. Están ya sólo ligados a ésta por su oposición antagónica. No cabe duda que la máxima influencia que irradiaba desde la potente figura del poeta de Chile fue teórica. Su entrega al comunismo, consumada en aquellos años dramáticos, aceleró también decisivamente la politización, la división en partidos en la literatura española. Sin embargo, desde el punto de vista estilístico, la hímnica surrealista de Neruda influyó en España sólo a corto plazo, pero por ello no menos intensamente. Como hemos dicho, en primer lugar se vio Vicente Aleixandre apoyado en su orientación estética. Luego, el más sobresaliente de los jóvenes, Miguel Hernández, encontró gracias al ejemplo de Neruda su propio poderoso estilo del que aún hemos de tratar. En cambio, los magníficos recursos poéticos de Neruda parecen haber tenido poca influencia sobre la lírica española de la posguerra, y esto a pesar de la admiración que le merecía ante muchos jóvenes su comprometida actitud antifascista. Para muchos era por de pronto obvio que esta poesía determinadamente puesta al servicio de la ideología comunista había ido perdiendo su calidad literaria.

Mucho más que esa violenta y retumbante lírica de protesta, encontró eco entre la juventud de la posguerra la queja humana más suave, resignada, a la vez que patética del peruano César Vallejo. Este "poeta maldito" tardío era mayor que Neruda —nació en Santiago de Chuco (Perú) en 1892— y había venido a Europa ya en 1928, a España en 1931-1932. En Madrid se había publicado en 1930 la segunda edición de su libro de poemas *Trilce*, con un prólogo de José Bergamín y un poema introductor

---

[14] Cf. Pablo Neruda, "Sobre una poesía sin pureza", en *Obras completas*, Col. Cumbre, Losada, B. A., ²1962, pág. 1.823.

de Gerardo Diego[15], un juego de palabras entusiasta e imitativo. En 1937 estuvo por última vez en España, y en 1938, el Viernes Santo, murió en París. La edición póstuma publicada ahí en 1939, de *Poemas humanos* contenía también el ciclo de la guerra civil intitulado "España, aparta de mí este cáliz". Lo que de esta lírica tardía pasó luego a España había de dejar una profunda huella entre los poetas jóvenes. El canto al dolor en tono recitativo se avenía con las necesidades de los que trataban de oponer a la oratoria que renacía en los años cuarenta, algo serio y auténtico. Así Vallejo encontró eco favorable en los dos campos políticos de España, a pesar de su ideología también comunista. Leopoldo Panero le dedicó en su *Escrito a cada instante* (1949) un llanto lírico emocionante[16]. José María Valverde, también por aquella fecha, estudió en dos ensayos el lenguaje poético del poeta peruano[17]. *Espadaña*, la revista de León que hizo valer su influjo crítico desde 1944, publicó varias veces poemas de Vallejo. Blas de Otero, quien introduce en su propia poesía, según veremos, un eficaz montaje con textos ajenos, recurre a un artificio que Vallejo empleaba con especial predilección. La curiosa mezcla de trozos coloquiales, de clichés fraseológicos, así como la repetición asindética de unas mismas palabras, todos estos rasgos muestran en Otero una fuerte y duradera influencia de Vallejo, por cierto magistralmente asimilada.

---

15 Cf. Gerardo Diego, *Primera antología de sus versos*, núm. 102 ("Valle Vallejo"), Buenos Aires, [4]1947, págs. 109 y sig.

16 Leopoldo Panero, *Poesía 1932-1960*, Madrid, 1963, págs. 152-154.

17 José María Valverde, *Estudios sobre la palabra poética*, Madrid 1952. Ahí el ensayo "Notas sobre la poesía de César Vallejo", págs. 15-53 y "César Vallejo y la palabra inocente" (1949), págs. 55-94. En el *Homenaje Internacional a César Vallejo*, núm. 4 y especial de *Visión del Perú* revista de cultura, Lima, julio de 1969, encontramos una variada colaboración poética o ensayística por parte de españoles. En el índice constan Vicente Gaos, José Ángel Valente, Fernando Quiñones, Vicente Aleixandre, Félix Grande, y Carlos Sahagún con unas "Palabras a C. V." violentísimas.

La encuesta realizada por José Batlló [18] y reproducida en 1968 nos procura datos interesantes acerca de la influencia admitida por los propios poetas. Los doce representantes de la nueva poesía española, cuando responden a esta tercera pregunta que se les había hecho, lo hacen con una concordancia notable: Casi todos afirman su admiración por los grandes poetas de la Generación del 27, distinguiendo sobre todo a Aleixandre y a Cernuda, pero también a Rafael Alberti o a Guillén. Llama la atención que salvo en un caso (Gimferrer) no aparece el nombre de Lorca. Mucho se reitera la admiración humana sentida por Antonio Machado, mientras un solo poeta (Vázquez Montalbán) afirma ser influido por los poetas de la Generación del 36. Diez respuestas, más o menos rotundas, señalan la importancia —general o personal— de Vallejo, de Neruda o de ambos. Ángel González no vacila en determinar la influencia de César Vallejo como la más decisiva para su propia poesía [19]. Félix Grande confiesa lo mismo, aunque en otra ocasión: "Creo que ha sido (Vallejo) uno de los dos poetas —el otro sería Antonio Machado— que más han contribuido a la formación de mi concepto del mundo" [20]. Sin embargo, como lo demostrarán los análisis de su poesía, los rastros estilísticos que en esta nueva poesía de España se encuentran de Vallejo o Neruda, no corresponden en su cantidad a este unísono admirativo.

Una vez más, como ya con Rubén Darío, como con el creacionismo, se demuestra que las influencias extranjeras cobran vigencia sólo cuando está preparada su aceptación, cuando la coyuntura es favorable. Así por tres veces desde 1896, ha sido recibida en España una corriente lírica que procedía del continente hermano. Pero en su retransmisión hacia Hispanoamérica este último impacto se diferencia notablemente de los dos precedentes: Mien-

[18] José Batlló, *Antología de la nueva poesía española*, El Bardo, Ed. Ciencia Nueva, Madrid, 1968, especialmente págs. 225-263.

[19] *Op. cit.*, pág. 343.

[20] *Homenaje Internacional a César Vallejo, op. cit.*, pág. 105.

tras la lírica postmodernista de un Jiménez y la moderna d
Diego o de Cernuda habían encontrado amplia acogida y había
producido a su vez nuevos entusiasmos imitativos al otro lado d
Atlántico, el eco de la poesía de posguerra de España ha faltad
allá casi por completo. Volveremos sobre esto en el apartad
sobre su valoración.

ANTOLOGÍA

Las antologías son de particular importancia para nosotro
porque por sus textos son un medio de orientación más direct
un instrumento de investigación susceptible de autocontrol. L
digna de mención la cantidad de ediciones antológicas que se ha
publicado sobre la poesía española entre 1946 y 1971: son m
de treinta y se hallan igualmente mencionadas en el lugar que l
corresponde en nuestro apéndice bibliográfico. Pero las circun
tancias no han permitido que alguna de entre ellas haya podi
asumir el papel de aquella famosa *Antología* de Gerardo Dieg
del año 34. La gran cantidad de poetas y las obras difíciles de d
ferenciar cualitativamente, y luego, sobre todo, la abundancia d
tendencias antagónicas, han sido hasta hoy un obstáculo inve
cible para una empresa antológica selectiva, ordenadora y a la v
representativa. Vamos a examinar ahora aquellos títulos que ti
nen una relevante significación.

En 1952 Francisco Ribes publica su *Antología consultada*
Es el primer intento de establecer una ordenación valorati
objetiva entre los líricos tan vivamente activos de la posguer
Se lamenta el editor en el prólogo de la superabundancia y de
siempre revuelta selva virgen de la poesía española. La selecci
para su antología se logró a base de una encuesta por entre m
de cincuenta literatos que habían de nombrar los mejores, segú

21 *Antología consultada de la joven poesía española*, Valencia, 19

su opinión, de entre los jóvenes y vivientes. Como se pone de relieve en la representación gráfica del resultado, nueve poetas han reunido entre el 85 y el 50 por ciento de los votos, mientras el colocado en décimo lugar recogió apenas más del 30 por ciento. Así sólo fueron recogidos en la Antología nueve poetas, que son en orden alfabético: Carlos Bousoño (1923), Gabriel Celaya (1911), Victoriano Crémer (1906), Vicente Gaos (1919), José Hierro (1922), Rafael Morales (1919), Eugenio de Nora (1923), Blas de Otero (1916), José María Valverde (1926). El valor documental de la *Antología consultada* es muy alto, por cuanto que cada participante ha añadido algunas líneas definiendo su poética. Los resultados de esta encuesta son tan importantes para nosotros porque nos dejan el testimonio del gusto y de la predilección manifestados por gente de letras informada.

En 1958 José Luis Cano ha reunido una *Antología de la nueva poesía española,* ampliada luego en 1963 [22]. El criterio selectivo de este puntual cronista de la poesía española fue menos individual que historizante. Él quería presentar un catálogo rico y representativo de la lírica desde 1926, para que en ella se pudiera seguir la multiplicidad de tendencias y el paso de la evolución. Cano concedió un espacio considerable al grupo de poetas que se quiso formar hacia 1936 —Miguel Hernández, Leopoldo Panero, Luis Rosales y otros—, precisamente porque las circunstancias históricas desfavorecieron a los mismos y les privaron de una antología propia. En total se encuentran en la colección de Cano 46 poetas, de ellos cinco mujeres, empezando por Miguel Hernández y acabando por Claudio Rodríguez. En la segunda edición, la selección ha sido ampliada: están representados 64 poetas incluyendo los que viven en el exilio y algunos surgidos después de 1958. Con este principio de selección extensivo y mantenido por encima de

[22] Es digna de admiración la labor ecuánime, continua y equilibrada de este poeta y crítico, fiel secretario y colaborador de *Insula.*

la moda del día, Cano parece garantizar que no se ha olvidado ningún nombre importante. La ordenación puramente cronológica refleja fielmente la revuelta multiplicidad de la lírica de la posguerra. En un sucinto prólogo sólo se esbozan los grandes rasgos de la evolución. No obstante, esta antología presta un importante servicio como rica, variada y esmerada selección de textos poéticos dignos de ser tenidos en cuenta.

En 1960, surge un tercer libro antológico con una concepción crítica diametralmente opuesta: José María Castellet, *Veinte años de poesía española, Antología 1939-1959*[23]. La segunda edición del año 1966, revisada y ampliada, se intitula *Un cuarto de siglo de poesía española*. En una extensa introducción, el crítico de Barcelona defiende su concepción historicista y sociológica de la crítica literaria. Para él, la investigación específicamente literaria tiene que complementarse por los factores sociales, económicos y políticos pertinentes. Según eso, una antología no debe agrupar alrededor de los nombres de poetas famosos una porción de poemas de suficiente calidad literaria, sino más bien debe formarse de poemas sueltos que año tras año fueron sentidos como representativos del espíritu del momento, de la situación histórica. El propio autor reconoce al punto la insuficiencia también de este principio de selección, y se hace responsable de ella. La ventaja subjetiva de este proceder fue bien simplemente la de que de esta manera se puso de manifiesto una tendencia creciente de la poesía de después de la guerra: el realismo. Lo tendencioso de este proceder ha desatado luego una viva polémica, que para el observador de la literatura tiene un especial valor porque así permite captar las diversas posiciones estéticas a principios de los años 60. El criterio selectivo y la parcialidad consciente del antólogo suscitaron una violenta reacción por parte de aquellos que no querían lim-

---

[23] José María Castellet, *Veinte años de poesía española*, Antología 1939-1959, Barcelona, 1960.

tarse a la estrecha estética de una poesía social. "Esta antología, según afirma José Batlló [24], en cierto modo, resumía el movimiento (de una poesía realista) y al propio tiempo lo liquidaba, intención bien contraria a la del antólogo, cuyo sentido de la oportunidad corría parejo con la dogmática y profética exposición de sus enunciados críticos."

El poeta Manuel Mantero ha reunido, en el año 1966, y tras un estudio suyo, una antología de los años 1939-1965 [25], escogiendo a sólo 25 poetas —no todos de igual categoría— y reuniendo un buen número de poemas de cada uno. Se ven incluidos Ángela Figuera Aymerich, Gabriel Celaya, José Luis Cano, José García Nieto, Blas de Otero, Ricardo Molina, Leopoldo de Luis, Vicente Gaos, Rafael Morales, Rafael Montesinos, José Hierro, Carlos Bousoño, Eugenio de Nora, José María Valverde, Lorenzo Gomis, María Beneyto, Julio Mariscal Montes, María Elvira Lacaci, Julia Uceda, Enrique Badosa, Manuel Alcántara, Eladio Cabañero, Mariano Roldán, Francisco Brines y (por iniciativa del editor) el mismo Manuel Mantero. En el prólogo explica su criterio selectivo: "en lo que toca a los poetas incluidos, mi criterio ha sido inexorable: basé el libro en los poetas en activo que hicieron y hacen posible la evolución de nuestra poesía, y que persiguieron la creación *como orden*".

Luego se publican dos antologías con la ambición de captar el último momento. En el año 1963, el mismo Francisco Ribes que había publicado la *Antología consultada,* presenta su selección intitulada *Poesía última* [26]. Los cinco poetas recogidos son Eladio Cabañero, Ángel González, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún y José Ángel Valente. Y en 1970 José María Castellet vuelve a la

---

[24] José Batlló, *Antología de la nueva poesía española,* El Bardo, Madrid, 1968, pág. 15.

[25] Manuel Mantero, *Poesía española contemporánea,* Estudio y antología (1939-1965), Barcelona, 1966. La cita es de la pág. 22.

[26] Francisco Ribes, *Poesía última,* Madrid, 1963.

tarea de antólogo editando sus *Nueve novísimos poetas españoles*[27]. El extenso prólogo y la selección denotan que Castellet se encuentra de vuelta de aquel dogmatismo que inspiraba sus *Veinte años de poesía española*. Hay una actitud juguetona y hasta humorística en esta antología, felizmente mitigada por las declaraciones poéticas que hacen los mismos antologados. Éstos son Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez, Félix de Azúa, Pedro Gimferrer, Vicente Molina-Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero.

Una empresa antológica sumamente digna de mención es la de otro catalán, el poeta José Batlló. En su *Antología de la nueva poesía española* del año 1968, este excelente conocedor de la poesía nueva recoge poemas de doce poetas, escritos entre 1954 y 1967. Según un procedimiento inspirado en la *Antología consultada* de Francisco Ribes, Batlló se basa también en una consulta. 77 personas que se suponían interesadas por la poesía escribieron su opinión sobre los poetas jóvenes que les parecían dignos de ser incluidos. Según el cómputo de las menciones eran trece los poetas que reunían entre el 78,4 por ciento y el 24 por ciento de las menciones. A pesar de ser el mismo Batlló uno de estos trece, renunció por razones de elegancia a su propia inclusión, de modo que quedaron incluidos los poetas Carlos Barral, Francisco Brines, José Manuel Caballero Bonald, Eladio Cabañero, Gloria Fuertes, Jaime Gil de Biedma, Pedro Gimferrer, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Félix Grande, Joaquín Marco, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún, Rafael Soto Vergés, José Miguel Ullán, José Ángel Valente, Manuel Vázquez Montalbán.

Por último hasta el momento, Florencio Martínez Ruiz reúne en esmerada edición una "antología crítica" de *La nueva poesía española* reservada a lo que él llama la segunda generación de

---

[27] José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, 1970.

posguerra (1955-1970) [28]. Coincide con otros críticos y con nosotros cuando observa que "no parece improcedente aislar una nueva leva poética, desde la mitad de la década de los años cincuenta hasta hoy que parece despegar, con síntomas de auténtica ruptura, otra nueva". Adopta, como vemos, la unidad de quince años como criterio generacional, postergando las restantes definiciones de Petersen, incluso la exigida unidad, admitiendo que dentro de esta generación caben dos "promociones". Es interesante la apreciación que da Martínez Ruiz a estas alturas de la tan debatida poesía española entre la Guerra y 1955: "Hacia 1955 empezaron a surgir ... una serie de poetas 'diferentes' que rompen el usual servicio de la poesía 'senior' —garcilasismo, poesía social, tremendismo y escuela neorromántica, etc.—, con una viva sustancia humana y una remoción estética de efectos espontáneos y liberadores... Después de quince años de quietud, de dar vueltas concéntricas, sobre sí misma, la poesía española se pone en marcha" [29]. Este juicio rotundo y el lenguaje algo funambulesco con que presenta a los nuevos poetas son sintomáticos para el clima poético de la actualidad.

Transcribimos, a título de información, la nómina de los poetas incluidos en esta antología: Ángel González, Ángel Crespo, José M. Caballero Bonald, Carlos Barral, José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma, Manuel Mantero, Eladio Cabañero, Miguel Fernández, Aquilino Duque, Francisco Brines, Mariano Roldán, Claudio Rodríguez, Manuel Ríos Ruiz, Ángel García López, Félix Grande, Carlos Sahagún, Manuel Vázquez Montalbán, Diego Jesús Jiménez, Antonio Hernández, Antonio López Luna, José Miguel Ullán, Pedro Gimferrer, Guillermo Carnero. Un breve esbozo

---

28 Florencio Martínez Ruiz, *La nueva poesía española, Antología crítica (Segunda generación de postguerra 1955-1970)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1971.

29 Florencio Martínez Ruiz, *op. cit.*, págs. 7, 8 y 9.

crítico precede la selección de poemas de los antologados, haciendo de *La nueva poesía española* un libro de indispensable consulta.

Es evidente que también en esta tercera fase de la evolución el género poético se halla muy solicitado. Esto puede parecer una paradoja si tenemos en cuenta las peripecias políticas. Si es que pueden buscarse razones para una actividad poética, en España pueden ser aducidas las siguientes: la nueva generación tuvo plena conciencia del impulso de la eficacia literaria que había alcanzado la poesía de la generación Guillén-Lorca. La altura lograda ahí, la consideración ganada incluso en el extranjero actuaban como incentivo. Luego había razones de política interna: la poesía es el único género literario al que se le puede permitir cierta libertad de expresión, teniendo en cuenta lo que el lenguaje poético siempre tiene de peculiar, para no decir hermético. Así se vieron vueltos hacia la poesía autores que en otras circunstancias se hubieran servido de la novela o del teatro para expresar sus preocupaciones. Además un clima espiritual hostil y la negación de derechos humanos elementales había impulsado, aun por encima del catastrófico acontecer de la guerra, a una reflexión fundamental. Así, la reflexión básica sobre la existencia humana llevó a muchos a tomar posición intelectualmente, cosas que en otras condiciones posiblemente se hubieran hundido en la inercia e indiferencia o en desviaciones psíquicas frecuentes en sociedades permisivas.

De todos modos, el impulso que experimentó la poesía desde un punto de vista simplemente cuantitativo, es un fenómeno sorprendente. En el año 1947 —para dar un ejemplo— más de ciento cincuenta autores aspiraron al premio Adonais, que luego fue otorgado a José Hierro por su libro *Alegría*. Una mirada a la bibliografía cronológica del apéndice I, muestra también la prodigiosa densidad de poesías publicadas en libro. Y ahí sólo han sido tenidos en cuenta los autores escogidos por nosotros. Hablen aquí

una vez más los números: de los 47 poetas mencionados por orden cronológico (nacimiento) desde Miguel Hernández hasta Pedro Gimferrer contamos entre 1942 y 1971 un total de 424 libros publicados o reeditados, lo que corresponde a 9 libros por poeta en estos 30 años, y a un promedio de 14 libros anuales, con el mínimo de 4 libros en 1942 y dos máximos de 22 libros en 1952 y en 1962. A qué cifras llegan los libritos de poesía cuando el criterio selectivo es menos riguroso, se ve por la *Colección Adonais*. Ésta fue fundada en 1943 por Juan Guerrero (a quien Lorca había nombrado "Cónsul general de la poesía española") y José Luis Cano, y hasta abril de 1963 han aparecido 210 tomos, si bien entre éstos algunos son traducciones. Adonais no es por otra parte la única aunque sí la más constante de las colecciones de poesía española. Mencionamos además la colección de poesía *Ágora*, en la cual se incluyeron entre 1955 y 1966 treinta títulos, y en su segunda época, modificando el formato, han aparecido 143 libros de poesía, aunque no todos de autores españoles. José Luis Cano ha registrado, para la época que nos interesa aquí, nada menos que 27 colecciones de poesía [30].

REVISTAS

Otro barómetro de la actividad literaria son las revistas. Sería difícil distinguir entre aquellas que se dedican a la crítica literaria en general, incluyendo ensayos y ejemplos de poesía nueva, y aquéllas destinadas exclusivamente al género poético. Para dar primero una idea del ímpetu editor, del entusiasmo que llevó a tantos jóvenes y menos jóvenes a colaborar espiritual y materialmente y con generosidad en empresas destinadas a ser efímeras la mayoría de las veces, vamos a hacer un recuento aproximativo por decenios a partir del año 1930, basándonos en el útil número ex-

[30] José Luis Cano, *Antología de la lírica española actual*, Biblioteca Anaya, Salamanca, 1964, págs. 11 y sig.

traordinario de *Poesía Española*[31] (1964) que su director José García Nieto dedica a las revistas de poesía.

En el decenio precedente a los años treinta se publicaron en total 49 revistas. En el decenio de los años treinta contamos con 67, en los años cuarenta con 68. Registramos un aumento considerable en los años cincuenta, en los que se publicaron 169 revistas, cantidad sumamente sorpresiva. En los años sesenta sólo aparecen 31. Además hay que mencionar 22 revistas que salieron sin fecha. De las aparecidas en los años cuarenta, siguen publicándose en los años cincuenta 20, y de las que salieron en los años cincuenta, en el decenio de los años sesenta todavía existen 14.

Baste aquí con señalar algunas de estas revistas que tuvieron un empuje particular y una influencia indiscutible: De los años treinta hay que citar *Héroe* (Madrid, 1932); *Cruz y Raya* (Madrid, 1933-1936); *Octubre* (Madrid, 1933-1934); *El Gallo Crisis* (Orihuela, 1934-1935); *Caballo Verde para la poesía* (Madrid, 1935-1936). Durante la guerra española, del lado republicano *Hora de España* (Valencia y Barcelona, 1936-1938) y *El Mono Azul* (Madrid, 1936). Para la época entre 1939 y 1957 ya se han emprendido algunos intentos de inventario[32]. De importancia directriz para la poesía fueron en los años cuarenta *Escorial* (Madrid, 1940-1949) y *Garcilaso* (Madrid, 1943-1946), luego, con particular afán renovador *Espadaña* (León, 1944-1950). Es curioso ver hasta qué

---

31 *Poesía Española*, segunda época, núm. 140/141, dedicado a las revistas de poesía, Madrid, agosto-septiembre 1964.

32 Cf. José Sánchez, "Revistas de poesía española", en *RHM*, año XXV, núm. 4 (octubre 1959), págs. 313-328. La compilación se abstiene de valorar críticamente las publicaciones. Sánchez llega hasta el número 253. Charles David Ley, *Spanish Poetry since 1939*, Washington, 1962, en el capítulo "Reviews primarily devoted to poetry, from 1939 onwards" (páginas 270-273), cuenta 116 títulos. Jan Lechner, en su estudio sobre *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Parte primera: De la Generación de 1898 a 1939, Leiden, 1968, analiza con esmero las revistas tan difíciles de conseguir *Octubre, Caballo verde para la poesía* y *Hora de España*.

punto las provincias fueron entonces poéticamente activas: *Al-Motamid* (Larache), *Manantial* (Melilla), *Corcel* (Valencia), *Proel* (Santander), *Verde Viento* (Barcelona), *Verbo* (Alicante), *Entregas de poesía* (Barcelona), *Cántico* (Córdoba), *Atracción* (Valencia), *La isla de los ratones* (Santander). En el central Madrid se han fundado al fin del decenio de los años cuarenta, junto a empresas de corta vida como *Finisterre* (Madrid, 1948), algunas revistas pensadas para la información de un más amplio público intelectual y también algunos periódicos de alto nivel crítico o filológico. Me refiero a *La estafeta literaria* (Madrid, 1944 en adelante) y a *Indice de artes y letras* (Madrid, 1949 en adelante). Hay que destacar muy especialmente la revista mensual *Insula* que regularmente aparece desde 1946 en valiente independencia de toda postura oficial, y en su primer tiempo representó la única ventana que se había abierto hacia Europa y el Nuevo Mundo para el intelectual español [33]. También cabe señalar *Cisneros* (Madrid, 1943-1951); *Cuadernos de Literatura Contemporánea* (Madrid, 1942-1946); *Cuadernos de Literatura* (Madrid, 1947-1950); luego aquellos *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid, 1948 en adelante) de tan constante presencia, persiguiendo la ambición de integrar culturalmente el mundo hispánico. En los años cincuenta se ha fundado otra publicación de orientación supranacional, los *Papeles de Son Armadans* (Palma de Mallorca y Madrid, desde 1956), donde Camilo José Cela supo ganar tempranamente la colaboración de los españoles exiliados. A partir de abril 1963 reaparece la *Revista de Occidente* en su segunda época y bajo la dirección de José Ortega Spottorno. Junto a esto se dan además las revistas poéticas de carácter más local, como p. ej. *Platero* (Cádiz, 1951-1954); *Caracola* (Málaga, 1952 en adelante); la ya casi institucional *Poesía española* (Madrid, 1952 en adelante), de José García Nieto; *Cán-*

[33] Hay un índice de los primeros diez años de la revista: *Insula 1946-1956*, Índice de artículos y trabajos aparecidos, recopilado por Consuelo Bergés, Madrid, 1958.

tico (Córdoba), que abre su segunda época en abril 1954; *Alamo* (Salamanca); *Claraboya* (León); *Poesía 70* (Granada); *Estría* (Salamanca); *Macanaz* (Hellín, Albacete); *Monteagudo* (Murcia); *Aljibe* (Sevilla); *Alor* (Badajoz); *Cal y Canto* (Albacete); *Poesía de España* (Madrid). La famosa revista malagueña *Litoral* fundada por Emilio Prados y Manuel Altolaguirre en el año 1926, con una segunda época en el exilio mejicano en 1944, inicia su tercera época en 1968, publicando 12 números en el primer año, muchos de ellos concebidos como homenaje, todos compuestos según el criterio de una rigurosa unidad temática.

Un cuadro casi pasmosamente completo de todas las publicaciones relacionadas con la poesía lo da el número 8 de los *Cuadernos bibliográficos: La poesía española en 1961* [34]. Domingo Paniagua comenta sintéticamente el recuento de revistas que elaboró para el ya mencionado número especial de *Poesía Española* del modo siguiente: "En una primera visión panorámica de este medio siglo (hasta 1964) de revistas poéticas podrían señalarse estos jalones: una primera fase de hervores vanguardistas, la plenitud de los años veinte, la desintegración de los grupos poéticos en los últimos tiempos de la República y, finalmente, el renacer de la posguerra y cuyo arranque podría fijarse hacia 1941, coincidiendo con la aparición de 'Cuadernos de Poesía'" [35]. Cabe subrayar que, en efecto, este fenómeno cuantitativo y la evidente desigualdad de nivel justifican plenamente aquella aguda pregunta de Luis Cernuda: "La abundancia de revistas poéticas publicadas en cada capital de provincia y hasta en cada cabeza de partido, cosa que ya ocurría antes de la guerra, aunque no de manera tan marcada, ¿sería signo de buena salud literaria?" [36]. Nos parece seguro que esta actividad editora hipertrofiada es más bien un sín-

[34] Mercedes Agulló y Cobo, "La poesía española en 1961", en *Cuadernos bibliográficos*, núm. 8, CSIC, Madrid, 1963.

[35] *Loc. cit.*, pág. 4.

[36] Luis Cernuda, *Estudios*, pág. 231.

toma de una situación cultural extraviada, señal también de una pérdida de juicio valorativo, una dinámica inventada para cubrir el espantoso silencio que de hecho hubiera correspondido a la general desorientación.

VISIÓN DE CONJUNTO

Una ojeada sobre las fechas y acontecimientos histórico-literarios procurará la información básica que para esta época es más imprescindible que para las anteriores, por ser más difícil de obtener. Al mismo tiempo pedimos perdón por las lagunas inevitables en un observador que está lejos de España. En general, las historias literarias nos dan del más inmediato pasado sólo una noticia sumaria y en la mayoría de los casos decepcionante. También es verdad que los historiadores tienen derecho a esperar la publicación de trabajos especializados, de monografías pormenorizadas. Por impresionante que sea la bibliografía crítica sobre poesía española contemporánea o del siglo XX, casi siempre se trata de ensayos limitados a los cuatro primeros decenios de nuestro siglo. Para los años de después de la guerra tenemos una primera descripción monográfica que se originó en el exilio y llega hasta julio de 1956. Su autor, Max Aub, ha emprendido con ella bajo circunstancias difíciles y muy alejado de las fuentes un meritorio primer intento de ordenación. Vicente Aleixandre, Carlos Bousoño, Félix Grande, Charles Ley, Fernando Quiñones, Philip Silver han contribuido entre otros más a esbozar un esquema crítico o histórico de los últimos decenios. Remitimos al lector a la bibliografía.

Para procurar un trasfondo ordenador daremos a grandes rasgos, antes de analizar la evolución de los estilos, un bosquejo del desarrollo cronológico, mencionando la sucesiva formación de grupos. La nueva orientación, señalada por Dámaso Alonso[37] para

[37] Cf. Alonso, *Contemporáneos*, págs. 283 y sig.

los años 1929-1932 en el sentido de una actitud creadora neorromántica, ha comprendido no sólo a él mismo y a Aleixandre, Salinas y Diego, sino también a un grupo de poetas más jóvenes que se dieron a conocer con su lírica en el primer lustro de los años treinta como promesa de una nueva generación. Luis Rosales con su libro *Abril* (1935) señaló inconfundiblemente una vuelta a la tradición, a una temática que afirma la vida y lo cotidiano humilde y adopta las formas clásicas. La preocupación de temas religiosos es otro rasgo distintivo, aunque no general de este grupo, en el que se pueden contar junto a Rosales también Miguel Hernández, Germán Bleiberg, Leopoldo Panero, Juan Gil-Albert, Luis Felipe Vivanco y Dionisio Ridruejo. Leopoldo Panero nos ha dejado un interesante testimonio de su trayectoria: en su conferencia "Unas palabras sobre mi poesía" recuerda el clima poético hacia 1930 diciendo: "Los que entonces éramos muy jóvenes y como tales sometidos a los tiránicos vaivenes de las influencias, de los sucesivos manifiestos teóricos, de las mil y una posturas personales y credos poéticos, nos encontrábamos en el fondo irresolutos y perplejos, sin saber por qué camino tirar y un tanto hastiados ya del aire de farsa que muchas de aquellas actitudes traducían" [37a]. Y respecto a sus propios "Versos al Guadarrama" (1930-1932), inéditos en su mayoría hasta 1945, afirma el mismo poeta que corresponden "espiritual y cronológicamente a aquel momento de retorno a lo humano, de vuelta al sentimiento, de regreso a los temas líricos tradicionales y eternos: el amor, la muerte, la tierra y el paisaje de España". Esta actitud regresiva y tradicionalista no deja de sorprender si se tiene en cuenta que casi confirió unidad generacional a un grupo que fue luego cruelmente escindido.

Sin embargo, a primera vista la Guerra Civil no llegó a efectuar aquel corte radical que se hubiera podido esperar. Tras la contienda, en la cual la vida intelectual estaba forzosamente en

[37a] Cf. *CHA*, núms. 187/188, Madrid, 1965, págs. 5 y sig.

mudecida y dispersa, la vicesecretaría de Educación Popular, creada para este fin, en los años 1939 al 1946 se esforzó por un resurgimiento cultural. Se creó a propósito la Editora Nacional. Una nueva revista, *Escorial*, pretendía sustituir a las desaparecidas en 1936, *Revista de Occidente* y *Cruz y Raya*. Alrededor de la revista *Garcilaso* (1943-1946) se desarrolla una poesía neoclasicista, para sorpresa de los que sabían el mundo entero en llamas. Suena a chanza que este movimiento se ufanara de haber escrito los sonetos más artísticos de la época actual. De hecho, lo afectado y artificial de esta corriente poética no tardó en provocar un fuerte movimiento contrario. Ya en 1943 fecha José Hierro los inicios de una enérgica reacción estética [38]. A partir de 1944 editan en León Victoriano Crémer y Eugenio de Nora su revista *Espadaña* en la que propugnan una literatura que choque por lo drástico y manifieste la realidad sin miramiento. "Tremendismo" se ha llamado a esta tendencia. Bajo esta presión, la corriente neoclasicista se agota completamente hacia 1947.

Pero 1944 es un año clave también por otros motivos: en él los poetas prestigiosos de la gran generación de los años veinte han publicado sendas obras que a su vez señalan un retorno a la pasión vital o a la actitud de protesta frente a la angustia existencial, proponiendo a los jóvenes inquietos dechados de maestría formal y autenticidad temática. Vicente Aleixandre con *Sombra del paraíso* ha alcanzado una primera meta en esa rehumanización cuyos comienzos hemos descrito en los capítulos precedentes. Y Dámaso Alonso, el estimadísimo filólogo y crítico, pone de manifiesto con sus *Hijos de la ira* que como poeta ha sabido romper con la manera de sus juveniles *Poemas puros* (1921) reflejando este clima de protesta de la posguerra mediante una violenta estética de poesía impura. Bajo la impresión del cambio de estos dos maestros se

[38] Cf. José Hierro, "Poésie espagnole d'aujourd'hui", en *La Table ronde*, núm. 145, Paris, enero 1960, pág. 113.

ha cumplido aquella amplia reorientación poética que acabamos de mencionar, y al mismo tiempo una nueva evaluación de la historia poética. Cuando Vicente Aleixandre en 1947 declaraba que "poesía es comunicación" el apartamiento de los jóvenes respecto a la estética moderna adoptaba el valor de un signo unificador, de un mito colectivo que abarcaba todos los grupos, todas las orientaciones políticas y estéticas. La ya mencionada *Antología consultada* del año 1952 seleccionó del cuantioso caudal poético a nueve poetas jóvenes.

La próxima etapa se puede reconocer en el año 1955. Ante todo fue un año antológico: la antología de *Adonais*, la de Rafael Millán, *Veinte poetas españoles*, y la recogida por Luis Jiménez Martos y publicada desde entonces anualmente como almanaque poético de la editorial Aguilar, estaban atentas al alcance extensivo de nuevo y copioso movimiento poético.

Más importancia tuvo el recuento crítico, la puntualización retrospectiva que propuso Vicente Aleixandre el 29 de octubre de ese mismo año en el Instituto de España [39]. En su discurso *Algunos caracteres de la nueva poesía española*, que obtuvo gran resonancia, llega el poeta a la conclusión de que, por encima de todas las diferencias, la nueva poesía española tiene como nuevo común denominador el realismo. La discusión de este criterio ha continuado sin interrupción durante toda la década de los cincuenta y los sesenta, animada en particular por la introducción que antepuso José María Castellet a sus *Veinte años de poesía española* (1960). Aun cuando desde entonces hayan sido posibles diferenciaciones más claras en las tendencias, es innegable que Aleixandre acertó cuando diagnosticaba la propensión de los poetas hacia el "realismo", o sea, el descubrimiento de una responsabilidad y funcionalidad política y social de la literatura en general.

---

39 Vicente Aleixandre, *Algunos caracteres de la nueva poesía española*. Madrid, 1955.

sin exclusión del género poético. Pero ya veremos cómo este llamado "realismo" deja campo para concepciones y tonos poéticos muy distintos.

De hecho la sucesión ininterrumpida de proclamaciones polémicas, de autodefiniciones que se manifestaron después de aquel fallido arranque neoclasicista, parece prohibir todo intento de generalización sintetizante. En lo que toca a teorías poéticas, los años a partir de *Espadaña* (1944) dan la impresión de una verdadera inflación. Los poetas jóvenes declaran una y otra vez, sea en revistas, sea en *Antología consultada*, en la más reciente *Poesía última* o en la antología de José Batlló su concepción de la poesía. Y aun en sus poemas es uno de los temas constantes la cuestión de qué es un poema. Las discusiones teóricas han llegado a la hipertrofia en comparación con la época de los años veinte, tan fértiles en la creación. Uno de los temas capitales de estos intentos definitorios es la cuestión de los grupos, de las generaciones. Así se dan los más diversos intentos de clasificación, desde el que hace los cortes por el año de nacimiento[40] hasta el que hace una repartición más moderada por decenios. Con la pluralidad y simultaneidad de las tendencias la clasificación se hace no sólo difícil, sino también inútil: la exactitud lleva a la fragmentación, las síntesis atrevidas son cómodas pero falsificadoras. De todos modos ya no es posible una diferenciación cronológica según estilos mayoritarios, tal como la pudimos emprender para los períodos antecedentes. Esta circunstancia —consecuencia del alejamiento general de los problemas formales— presenta una de las más radicales diferencias entre la poesía anterior y la posterior al año 1933. El único modo de estructurar esta visión de conjunto nos parece ser el examen de las tendencias apreciables en las declaraciones teóricas, con el peligro de encontrar diferencias más agudas que las que dará la observación de la obra poética misma.

[40] Eugenio de Nora, "Sobre la nueva poesía española. Situación y promociones actuales", en *Humboldt*, núm. 1, Hamburgo, 1960, págs. 36-41.

TENDENCIAS POETOLÓGICAS

En la actitud poética se manifiesta la misma dicotomía que en la ideológica. Tomada en lo esencial, no es sino la continuación de la histórica hendidura entre las fuerzas de la tradición y la lucha por la renovación. Insistencia, afirmación, fe, de un lado; oposición, ira o resignación, del otro. Son las mismas posibilidades de opción ante las que está en cualquier parte el hombre de hoy: tiene que escoger entre la historia y lo supratemporal, entre testimonio y evasión, entre revolución y adhesión [41]. A estas parejas antinómicas ha añadido Dámaso Alonso una que desde entonces la crítica española emplea mucho: *poesía arraigada* y *poesía desarraigada* [42]. La imagen de la raíz alude aquí al apoyo que el hombre encuentra en su visión del mundo, ya esté fundada ésta en la metafísica, como en Guillén, ya en la tradición, como en Panero [43], ya en la religión, como en Valverde. Para los otros, los desarraigados, entre los cuales el propio Alonso se cuenta, su horror ante el vacío, su angustia existencial y su búsqueda desesperada de asidero son el motivo de su protesta poética, de su ira o de su queja. El estímulo para poetizar es en los dos casos una autorrepresentación, una toma de autoconciencia que entraña su satisfacción o su consuelo en sí misma o en el acto de una casual comunión con otros.

La poesía metafísica y religiosa, que conoció un vivo florecimiento en la España de la posguerra, ha de adscribirse por defini-

---

41 Cf. Pierre de Boisdeffre, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui* (1938-1958), Paris, 1958, pág. 722.

42 Cf. Alonso, *Contemporáneos*, págs. 366-380.

43 Leopoldo Panero, según vimos, es buen testigo del cambio de clima poético que se advierte a partir de 1930. En 1953 había dictado una conferencia titulada "Unas palabras sobre mi poesía", publicada luego en *CHA*, núms. 187/188 (Madrid, 1965), págs. 5-33. Véanse las citas reproducidas anteriormente (pág. 400).

ción a la *poesía arraigada*. Junto a los poetas católicos de la generación de 1936 —Vivanco, Panero, Rosales— se colocan los más jóvenes como Vicente Gaos, Carlos Bousoño y José María Valverde. Su poesía presta una atención cuidadosa también a los problemas formales. Hay entre ellos virtuosos de la rima y del soneto. Pero dentro de la *poesía desarraigada* se manifiesta bien pronto la necesidad de una nueva subdivisión. El dolor ante este mundo desgraciado, el desamparo de Dios, la humillación del hombre en la sociedad pueden encontrar en la poesía su expresión liberadora y conferir a ésta una función psicoanalítica; cuando menos, el poema exhibe los rastros atormentados de una búsqueda desesperada, convirtiéndose en un *testimonio patético de la condición humana*. Esta última fue la opción de Blas de Otero, José Hierro y Eugenio de Nora, en cierta medida también de Rafael Morales. La protesta a partir de esta visión desarraigada del mundo puede, por otro lado, hacerse pragmática, política. El poeta entonces concibe su obra como un arma, pretende cambiar el mundo y la sociedad. A esa poesía que aspira a tener una eficacia social o histórica, se la ha denominado *poesía social*. Se pueden contar en ésta —entre otros— a Victoriano Crémer, Gabriel Celaya y Ángela Figuera. Para ellos, como dice Celaya, "la Poesía no es un fin en sí. La Poesía es un instrumento, entre nosotros, para transformar el mundo" [44]. A la influencia marxista que esta definición delata corresponde la renuncia aparentemente total a toda forma artística. El extraño, voluntario y muchas veces ingenuo prosaísmo de la poesía social tiene aquí su fundamento.

De todos modos la solidaridad social y el "realismo" son dos corrientes que hasta mediados de los años cincuenta se enhebran en todas las tendencias. La primera de estas actitudes, ambas de aparente ascendencia marxista, sigue por lo contrario el ejemplo puramente humano y apolítico de Vicente Aleixandre que después

[44] En su Poética, *Antología consultada, op. cit.*, pág. 44.

de 1945, en la época en que escribía *Historia del corazón*, orientó su interés al hombre de su tiempo y a su comunidad. En ese tomo hay poemas como "En la plaza" [45], expresión de la dicha del individuo que se hunde en la multitud de sus semejantes. Así se encuentra también un título como "El poeta canta para todos" [46]. El sentimiento de confraternidad en la difícil comunidad de destino de los españoles corre ampliamente a través de toda la poesía de estos decenios, y no meramente por la poesía social.

En fin, el "realismo" tampoco se da solamente en el sentido político de un realismo socialista, sino como una irrupción de la realidad en la literatura. Hasta un poeta como Carlos Bousoño, en ninguna manera "social", titula uno de sus últimos libros *Invasión de la realidad* (1962). Si se concibe el realismo como una aproximación inquiridora del hombre a la realidad terrena, social e histórica, este término puede calificar la totalidad de la poesía en España entre 1933 y 1955. Abarca este realismo un sentimiento franciscano del mundo, la piadosa humildad ante las cosas sencillas y frente al prójimo anónimo en su mundo cotidiano, de la misma manera que la protesta vehemente contra la injusticia social, la denuncia de un mundo sin piedad. La conciencia social y política está impregnada del ethos de una responsabilidad recíproca, también de un altruismo idealista.

Es interesante observar que uno de los maestros de la poesía pura, Jorge Guillén, comprobando a su vez la presión de la circunstancia histórica, manifestó una decidida vuelta hacia la realidad. En efecto Guillén, en su prodigiosa fuerza creadora y después de haber dado por definitiva la cuarta edición de *Cántico*, comenzó un nuevo ciclo: *Clamor*, con el subtítulo de *Tiempo de historia*. Se articula en tres partes: *Maremágnum* (1957), *Que van a dar en la mar* (1960) y *A la altura de las circunstancias* (1963).

---

[45] Vicente Aleixandre, *Poesías completas*, Madrid, 1960, pág. 703.
[46] *Op. cit.*, pág. 707.

Lo histórico de este mundo y con ello el mal, el "resto social", han sido introducidos por Guillén consciente e intencionadamente en su poesía, como ya estaba ocurriendo de un modo creciente en los últimos añadidos a *Cántico*, entre la tercera y la cuarta edición. Pero no resultó de ahí en Guillén ningún tipo de poesía impura. Cierto que el júbilo ha enmudecido; pero la queja se expresa en voz baja; a la oscuridad de este mundo, a que se da cabida en estas nuevas obras, se le opone un sobrio consuelo. Una vez más, el reflejo espiritual de esa lucha con el mal es el motivo y objeto de la poesía.

> Al manantial de creación constante
> No lo estancan fracaso ni agonía [47].

La inclusión de la realidad histórica y social en la poesía se efectúa de una manera narrativa y descriptiva, por decirlo así, en una impersonalidad que carece del efecto poético a que estábamos acostumbrados desde la visión del mundo íntegro de *Cántico*. El vencimiento o la defensa espirituales ante el mal ocurre sólo privadamente, en el poeta, quedando el lector sin posible participación. El estilo y el espíritu de la época han ejercido aquí una presión contraproducente. Guillén, el poeta más minoritario de su generación, un silencioso erudito, no ambicionaba con su estilo ninguna clase de revolución estética. La influencia de Góngora, a quien él bien conoce, se ha sublimado y ya no se manifiesta en la forma exterior. Así Guillén no ha hecho tampoco escuela. Solamente Cernuda, nueve años más joven que él, era receptivo ante esa difícil poética, pero se ha distanciado notablemente, como hemos visto, de la actitud "burguesa" de Guillén.

En los años cincuenta hasta puede apreciarse una *superación de este realismo*, sea descriptivo, narrador o de protesta, preten-

---

47 Del libro *Maremágnum*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1957, página 19, del poema "El acorde".

diéndose una elucidación de la realidad física e histórica en busca de la verdad objetiva. Para estos realistas en cierto modo gnósticos de la *Poesía última,* la lírica ya no es un instrumento para cambiar el mundo sino un medio de conocimiento. Sus credos poéticos dejan ver claramente la necesidad de vencer aquella idea de realidad manifestada en la poesía política. Transcribimos alguna que otra cita sacada de los patéticos programas de estos poetas "últimos":

"Deseo ser siempre defensor acérrimo de lo estrictamente humano... La inspiración no puede ser sólo *ganas de escribir,* sino una vertical gana de descifrar los poderosos mensajes de la vida y sus señales verdaderas" (Eladio Cabañero). "Lo verdaderamente importante... es esa afirmación de sí mismo, esa indagación en lo oscuro mediante la cual, una vez terminado el poema, conocerá la realidad desde otras perspectivas" (Carlos Sahagún). "La poesía es para mí, antes que cualquier otra cosa, un medio de conocimiento de la realidad... El instrumento a través del cual el conocimiento de un determinado material de experiencia se produce en el proceso de la creación es el poema mismo... Hay una cara de la experiencia que no puede ser conocida más que poéticamente" (José Ángel Valente). "Creo que la poesía es, sobre todo, participación. Nace de una participación que el poeta establece entre las cosas y su experiencia poética de ellas, a través del lenguaje. Esta participación es un modo peculiar de conocer" (Claudio Rodríguez) [48].

Con esto surgieron no sólo nuevas contiendas de orden ideológico, sino se renovaron las antiquísimas discusiones sobre la función de la literatura. Si de un lado a estos jóvenes se les acusaba de traición, por el otro lado recogían elogios por haber redescubierto el valor intrínseco de la poesía. Y esta revalorización de la categoría poética era urgentísima. En los años de esta poesía realista podemos observar una evidente pérdida en calidad literaria.

[48] Están recogidos en la antología *Poesía última,* citada en la nota 26.

La comunicación mayoritaria, la denuncia de la vacua palabra literaria se había transformado en un tópico, se había tematizado. Así la conclusión de un poema de Nora reza:

> ... Y ya acabo.
> (Esto no es un poema; son palabras
> apretadas también, con saña.) Adiós. Es tiempo
> de no plantar rosales. ¡Acordáos! [49].

Ya vimos en Aleixandre cómo él quería renunciar al arte si podía a cambio captar la vida. El arte ha llegado a ser sencillamente sospechoso. En esta actitud vitalista que proclama la autodestrucción del genio artístico se manifiesta la omnipresente herencia romántica que se conserva a través de todos estos decenios [50]. El mismo Batlló, refiriéndose a los libros publicados con posterioridad a 1960 habla deliberadamente de un romanticismo que se realiza "con la cabeza fría" [51], según la expresión de Pedro Gimferrer.

Para concluir y sin ceder a la tentación de esbozar cuadros sintéticos (y falsificadores) me parece posible aplicar unos cuantos criterios distintivos para marcar fechas de reorientación incontestable. Si se tiene en cuenta lo que decíamos más arriba sobre la pretendida deshumanización del arte (véanse las págs. 208-211), se nos entenderá también cuando ahora empleamos el término de *rehumanización* para delimitar toda la poesía de España a partir del año 1933 frente a la anterior. Pero en cuanto al manejo de la palabra poética, a los artificios, al estilo, aunque no lo parezca, el mismo *experimentalismo*, el mismo sentido aventurero, la

---

[49] Eugenio de Nora, *España, pasión de vida*, Barcelona, 1954, del poema "Poesía contemporánea", págs. 40 y sig.

[50] Sobre la permanencia del idealismo romántico cf. Richard A. Cardwell, "The Persistence of Romantic Thought in Spain", en *MLR*, número 65 (1970).

[51] Batlló, *Antología, op. cit.*, pág. 17.

misma extensión lúdica de la gama estética siguen operando. Incluso el clasicismo de los poetas de *Garcilaso* debe concebirse como un retorno experimental, una tentativa mimética. Ahora bien, me parece necesario distinguir dos fases en este experimentalismo continuado. Después de unos pocos años de vacilación y humildad interiorizada —en los años que precedieron la Guerra Civil— se produjo una *fase ofensiva del experimentalismo*, con la consiguiente voluntad de convencer, de propagar alguna fe, de influir en conciencias ajenas. Los poetas ya no estaban comprometidos con la ampliación de la expresividad poética, como la gran generación de los años veinte, sino ponían sus experimentos poéticos al servicio del compromiso que tenían con alguna convicción o fe o ideología [52]. Durante y después de la Guerra Civil la escisión política se reprodujo en una serie de dicotomías fundamentales, de antagonismos metafísicos, ideológicos, estéticos, poetológicos: arraigo frente a desarraigo, religión frente a conciencia social, idealismo frente a realismo, introspección frente al gesto fraternal, intimismo frente al tremendismo, confesión frente a denuncia.

La segunda fase de este continuado experimentalismo se deslinda, a mediados de los años cincuenta, respecto a la primera, por la desaparición del compromiso, que cede el lugar a cierta resignación. Observamos la *revaloración de la autenticidad poética*, el redescubrimiento de los valores intrínsecos de la literatura. No tardó mucho en alzarse el reproche de traición o de deserción a aquellos poetas llamados "sociales" cuando éstos manifestaron veleidades de escepticismo respecto a su propio pasado combativo. El crítico José María Castellet explica la crisis de la llamada "poesía social" "por el derrotismo masoquista de (los autores) mis-

52 Coincidimos con la conclusión de Jan Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, parte primera: De la generación de 1898 a 1939, Leiden, 1968, pág. 247: "El compromiso está difuso en la poesía de este siglo y empieza a cristalizarse alrededor de 1930, con una máxima concentración a partir de 1933".

mos" [53]. El poeta Félix Grande vaticina con acierto el nuevo clima que se difunde por los primeros años sesenta: "Creo que se tiende hacia una poesía que sea a la vez comprometida y libre. Comprometida con el pensamiento filosófico e histórico y libre en cuanto a la investigación sobre nuevas formas expresivas mediante las cuales la carga de rehumanización sea manifestada de un modo más eficaz y, en definitiva, más social. Este es, a mi modo de ver, el más sustancial objetivo de los jóvenes poetas, objetivo en busca del cual uno se apoya en los restantes y en los anteriores sólo lo suficiente para no actuar completamente aislado, pero no lo bastante como para enajenarse en la imitación y en la pérdida de sus posibilidades personales" [54].

En efecto, este apoyo distante y consciente en los poetas "restantes y anteriores" es un síntoma innegable de la *creciente individualización* que se observa en el panorama poético de España. Las facciones dicotómicas de la fase comprometida han cedido el paso a una estética que vuelve a aprovechar la dimensión lúcida, humorista o incluso cínica que se había apagado desde los primeros años treinta. Asistimos a cierto cosmopolitismo irónico, que alcanza a los límites de aquel aire de farsa que hastiaba al joven Panero al comienzo de los años treinta. Castellet, en su última antología con los "novísimos" (1970) habla, respecto a éstos, incluso de "una voluntad de ruptura", de una promoción educada después del "humanismo literario" y por los *mass media* y por una cultura futbolística. Pero, sigue diciendo Castellet, "en todo caso, la nueva generación, consciente o inconscientemente ... se formaba más que en contra, de espaldas a sus mayores" [55]. En efecto, en estos últimos años de la década de los sesenta los jóvenes poetas mani-

---

53 Castellet, *Nueve novísimos, op. cit.*, pág. 18.

54 La declaración de Félix Grande se encuentra en Batlló, *Antología de la nueva poesía española, op. cit.*, pág. 347.

55 *Op. cit.*, pág. 20.

fiestan haber dejado muy atrás aquel perenne "realismo" postulado desde el año 1955 en adelante, atisbando más bien un surrealismo o irrealismo, pero nada intuitivo ni automático, sino constituyente "de una nueva realidad distinta a la personal, de un universo propio, ordenado, coherente, en el cual la visión del mundo estuviera imbricada en la línea formal del poema, y en la que se tienda, según las palabras de Pongs ... a 'reemplazar el desafío de las cosas por el lenguaje'. Habiéndosele conferido a la poesía, por muchos, durante mucho tiempo, misiones terapéuticas, se perdía interés por el estudio del lenguaje y por la erección de obras sistemáticas, edificios del estilo, mundos aparte, por sí mismo válidos, no sujetos a alcances de corto plazo", según el oráculo de Vicente Molina-Foix [56]. Recorriendo las declaraciones entre maliciosas y amargas de los "novísimos", topamos con la sorpresa de un reencuentro: el chiste absurdo, el montaje paródico, la metáfora loca, el chiste ambiguo, la frivolidad irónica son actitudes creadoras, que Ramón Gómez de la Serna ya había postulado definiendo su humorismo. Pero hay una diferencia fundamental: al contrario de los juegos ingeniados por Ramón, pasando por Huidobro, Gerardo Diego, Lorca y Alberti, que brotaban de una evidente euforia, el humorismo de estos "novísimos" parece ser la escapatoria de una amarga inhibición, de un pesimismo sin salida, de una violenta agresividad introvertida. "Que La Poesía sea un Tren Expreso llamado a conservar y acrecentar los Fuegos Sagrados de la Lengua, la Frivolidad y la Moralidad *en jupons*. Pero en cualquier caso nadie se extrañe de que la Lírica vaya por los cerros de Úbeda en un país en que sale el sol por Antequera" (Guillermo Carnero) [57].

---

[56] Esa declaración se halla en la poética de Vicente Molina-Foix, reproducida en Castellet, *Nueve novísimos, op. cit.*, pág. 187.

[57] Cf. Castellet, *Nueve novísimos, op. cit.*, pág. 204.

Como se podrá advertir fácilmente, el esquema evolutivo que acabamos de esbozar se basa en la concepción que los mismos poetas afirman tener de la poesía. La actitud creadora, el temple anímico, la finalidad deseada y atribuida que observamos denota un continuado y a veces simultáneo vaivén dialéctico. El denominador común es la rehumanización en el sentido de que la poesía se concibe como una exploración personal de la experiencia humana, abarcando lo individual, lo metafísico y lo social. Y a través de las mismas cuatro décadas a partir de los años treinta el interés por la tensión expresiva ha ido relajándose tras el acrobático formalismo de la generación de los años veinte hasta ceder a las inclinaciones prosaístas del lenguaje conscientemente apoético de cierta poesía social, recuperando en la promoción Rodríguez-Brines, o sea, en la década después del año 1955, un clima poético que no sólo afirma la vida, sino que manifiesta un renovado interés por la dimensión expresiva. Durante todas estas décadas la actitud creadora implicaba una opción temática volcada hacia la existencia humana. Sólo al terminar la década de los años sesenta hay como un retorno a los juegos expresivos de la generación de los años veinte, y se vuelve a cierta deshumanización, a hacer "literatura sobre la literatura, no sobre la vida", según afirma José Olivio Jiménez en un excelente ensayo clasificatorio de la poesía española entre 1960 y 1970[58]. La observación del llamado clima poético y creativo nos induce a afirmar una continuidad en muchos grados mayor de lo que se sospechaba durante la polémica rivalidad sostenida entre los poetas "sociales" y los otros, que significativamente carecen de atributo denominativo. Philip Silver llega a la misma conclusión: "Por esto es por lo que quiero que nos enfrentemos a un nuevo 'cuadro' de la poesía española del siglo XX. Un nuevo cuadro que contradiga la visión al uso de que la poesía

---

[58] José Olivio Jiménez. "Nueva poesía española (1960-1970)", en *Insula*, año XXV, núm. 288 (noviembre 1970), págs. 1, 12 y 13.

escrita antes y después de la guerra civil constituye dos movimientos separados e, incluso, opuestos. A cambio, yo sostengo una continuada relación entre la poesía llamada 'deshumanizada' del período de pre-guerra y la nueva poesía de Brines y Rodríguez"... "Resumiendo, diré que la obra de estos poetas jóvenes (Claudio Rodríguez, Ángel González, José Ángel Valente, Francisco Brines, Carlos Sahagún, Eladio Cabañero...) representa una vuelta a la principal corriente de la poesía española del siglo XX y que la poesía social y testimonial de la década de 1940 y primeros años de 1950, había representado una desviación de esa corriente" [59]. Así mismo E. Inman Fox, tras un examen de la poesía "social" afirma la continuidad "simbolista" (nosotros evitamos en este libro el término, por ambiguo, reemplazándolo parcialmente por el de "modernidad") desde fines del siglo pasado: "Creo que si examinamos las innovaciones técnicas —la metáfora, la incorporación del uso de un lenguaje cotidiano, hasta la estructura muy cuidada, aunque a veces parezca lo contrario—, de la poesía de tradición simbolista en que el poeta 'objetiviza' su emoción, encontraremos que los auténticos poetas españoles hasta ahora no han salido de la 'edad' simbolista" [60].

VALORACIÓN

Como ya vimos en el apartado sobre el cambio de clima intelectual, Bousoño, en su prólogo a las *Poesías completas* de Alexandre, proclama sin rodeos el fin del individualismo. Ya no interesa la irrepetibilidad de la obra literaria, y ya no se busca la originalidad. Así pues, la estimación de esta poesía nueva ya no se puede verificar basándose en la coyuntura optimal de los criterios

59 Philip Silver, "Nueva poesía española: la generación Rodríguez-Brines", en *Insula*, año XXIV, núm. 270 (mayo 1969), págs. 1 y 14.

60 E. Inman Fox, "Poesía 'social' y tradición simbolista", en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, 1970, págs. 355-36

conocidos como argumento y tema, forma y estilo, en el logro de una finalidad manifestada mediante una semiótica adecuada. El radicalismo de los poetas comprometidos linda a menudo con la ingenuidad. "Lo que han hecho los poetas españoles que se han sumado a esta concepción de la poesía es revivir la herejía didáctica. Si son revolucionarios en política, son reaccionarios en poesía. Para ellos el fin de la poesía es instruir y convertir", según el veredicto de Inman Fox [61]. El contraste frente a las orgullosas y proféticas declaraciones teóricas de estos mismos poetas comprometidos no podría ser más violento. El menosprecio, poco a poco convertido en obsesión, por la lírica minoritaria con su estética difícil y su refinamiento delata que estos existencialistas y realistas efectúan su propia valoración sobre todo a base de la radicalidad de su aversión hacia el fenómeno poético. Por consiguiente se convierten para ellos en exigencias primordiales la autenticidad y la inteligibilidad de su poesía.

Con todo, con mucho que éstas puedan ser necesarias en el terreno de lo humano, con respecto al arte lo son muy poco. La limitación a un pequeño número de criterios encierra sus peligros. Así, por ejemplo, toda lírica religiosa, toda oración poética tendría que ser puesta en duda mientras no tengamos pruebas biográficas de la auténtica fe del poeta. Jaime Gil de Biedma dice en una ocasión que en la sociedad española de los últimos años la religiosidad ha tomado el carácter de una prueba de seriedad artística [62]. Se era "religioso", del mismo modo que treinta años antes se había sido "puro", o sesenta años más atrás "maldito". Del lado de la poesía desarraigada, de la lírica de protesta social o existencial, la cuestión de la autenticidad se hace menos crítica. En cambio acechan ahí los peligros de la facilidad. La musa de la ira es menos difícil de dominar o, como dice Juvenal, "si natura negat,

---

61 *Loc. cit.*, pág. 361.

62 Jaime Gil de Biedma, *Cántico. El mundo y la poesía de Jorge Guillén*, Barcelona, 1960, pág. 118.

facit indignatio versum". La poesía de protesta, sea ésta política, religiosa o social, corre aparte de esto el peligro de hacerse anacrónica, lo que observamos con toda evidencia a partir de los últimos años cincuenta. Francisco Ayala, nada sospechoso (por ser un escritor exiliado), dice de esta literatura de crítica social en España, que "condena las chabolas cuando desaparecen, y lamenta el desempleo cuando empieza a haber demanda de mano de obra en el país" [63].

Es lógico que a esta difícil valoración corresponda lo contradictorio de los juicios que oímos. Desde el "childish babbling" [64] hasta "la más avanzada e interesante poesía de Europa" [65] se registran todos los grados. Los españoles exiliados que al principio habían dado por muerta la literatura española, después de *Hijos de la ira*, de Alonso, y de la crítica social se mostraron en parte entusiasmados [66], pero evitando por supuesto toda discusión acerca de los valores estéticos. En cambio Gerardo Diego, pensando más bien en la valoración estética, desde la rica experiencia de una vida recorrida con la poesía, vaticina —en el nuevo prólogo a la reedición de su famosa antología (1959)— una devaluación: "Yo estoy convencido de que la poesía española actual que hoy necesariamente nos parece tan elevada —y no sólo a los españoles e hispánicos, sino a los poetas y críticos de Italia, Alemania, Francia, Bélgica, Holanda, Inglaterra, Estados Unidos, etc.—, dentro de tal vez no muchos años ha de bajar en la estimación relativa histórica.

---

63 Cf. Francisco Ayala, "Función social de la literatura", en *RdO*, segunda época, año II, núm. 10 (enero 1964), pág. 105.

64 Cf. José Vázquez Amaral (Rutgers University), "The Present-Day Hispanic Lyric", en *Books Abroad*, Norman, verano 1961, pág. 211.

65 Cf. J. M. Cohen, en una entrevista en *Insula*, Madrid, año XVII, núm. 184, marzo 1962.

66 Compárese sobre esto Max Aub, *Una nueva poesía española, op. cit.*, página 19; asimismo León Felipe, "Palabras", Prólogo a *Belleza cruel* por Ángela Figuera, en *Boletín de Información* (Unión de Intelectuales Españoles), México, año IV, núm. 8, enero 1959, pág. 2.

El tiempo, inexorable, oscurecerá a muchos de estos poetas respetando sólo a algunos, y también en este filtrado la estimación será diversa a la de hoy" [67]. En efecto, José Olivio Jiménez resume, aunque generalizando, la apreciación de la poesía comprometida fuera de España: "Todo ello justifica también la difícil entrada que, después de la empresa deslumbrante de la generación de 1927, iba encontrando la poesía española de posguerra en el riguroso lector extranjero, para quien, y no sin causa, lo escrito en verso dentro de España durante aquel tiempo ostentaba una merma de genuina calidad poética de todo punto irredimible" [68].

Como en este capítulo nosotros consideramos estas décadas en su conjunto, debería también ser de conjunto nuestro juicio, cosa imposible porque en la evaluación de la variada poesía española tendrían que intervenir preferencias personales. La valoración siempre tiene que tomar en cuenta la finalidad declarada por el mismo poeta respecto a su quehacer. Una vez definido el fin, habrá que apreciarse si los medios son adecuados y eficaces. Pero sí podemos afirmar desde ahora nuestra admiración sin reserva alguna por la apasionada vivacidad del fenómeno poético en la literatura española de la posguerra.

CAMBIOS DE ESTILO

Una mirada retrospectiva no deja lugar a dudas: la poesía ha llegado a ser algo que no tiene precedentes en la historia. Paulatinamente, en un proceso desigual, con reacciones inesperadas, vueltas desorientadoras o hitos escandalosos hubo un apartamiento hasta hoy definitivo de lo que se entendía por poesía en España

---

[67] Gerardo Diego en el Prólogo a la nueva edición completa de su antología *Poesía española contemporánea* (1901-1934), Taurus, Madrid, 1959, página XII.

[68] José Olivio Jiménez, "Nueva poesía española (1960-1970)", *loc. cit.*, página 1.

hasta la disolución de la generación de los años veinte. El gesto imperativo de la poesía oratoria, el leve canto intimista, la exaltación imaginativa y musical del modernismo, los intensos e inteligentes torneos que libraron en la arena del lenguaje los diversos vanguardismos, el continuo análisis anímico que desde el romanticismo se prolongaba hasta el surrealismo, todo ello fue poesía —si salvamos las mediocridades— en el sentido de una aventura hacia lo absoluto, según dijo Pedro Salinas. Quien escribía poemas lo hacía a partir de alguna postura extática, de una actitud excepcional, y su inspiración, aunque fuera ésta ironizada, suponía por parte del lector la correspondiente participación, una pareja disposición recreativa. El acto de enunciar y de recibir un mensaje lírico siempre suponía una comunión, por así decirlo, mística. El fenómeno en cierto modo extático acababa de ser puesto a las duras pruebas de los Ismos durante la turbulenta década de los años veinte, comprobándose que mientras subsistía la tácita convención sobre semejante excepcionalidad poética, el fenómeno exaltante, el mito de la poesía era insobornable, indestructible. La parcial atención volcada en aquella década hacia el instrumental expresivo por los poetas provocó luego una reacción en el sentido de una tematización o lexicalización de los mensajes. En efecto, la realidad circundante y social, la situación histórica y política ya no daba lugar al encomio de la creación, al entusiasmo vital, a la introversión privativa. Por consiguiente asistimos a un proceso de ensanchamiento que no sólo rebasa los límites selectivos en el campo de los temas, de los objetos, de los medios expresivos, sino que pretendía renunciar de una vez al misticismo comunicativo, a la excepcionalidad del estado poético. Es una reacción honrada, generosa, guiada por una renovada solidaridad humana, dispuesta a abandonar la ingeniosidad expresiva para probar la propia honradez, decidida a sacrificar el verso para pulir el mundo.

Esta demistificación o socialización de la poesía no podía hacerse sin el riesgo de que lo poético se esfumara. En efecto, la

signalización poética, la superposición de un segundo códice según dirían los lingüistas, ha llegado en la mayoría de los casos a ser tan atrofiada que puede pasar inadvertida. El poeta Carlos Barral, en unas "reflexiones acerca de las aventuras del estilo en la penúltima literatura española" [69], no vacila en afirmar que "la característica más sobresaliente de la historia de los estilos diré desde el principio que me parece ser la extrema pobreza, la casi indigencia... En fin, hablar de la evolución estilística de la poesía y de la novela españolas de posguerra es como ponerse a meditar sobre la decadencia de las grandes familias". A la poesía de la inmediata posguerra la califica Barral de "aburridísima y estilísticamente gris", el "estilo... que se fraguaba en las tertulias de los colegios mayores y que había acabado siendo un estilo nacional... era mote aplicable a una actitud literaria, o mejor, a una actitud moral contagiable a la operación de escribir". Y como reacción a ella se agruparon otros en una línea de poesía polémica "escasamente creativa al nivel del estilo y del lenguaje... La textura estilística de la poesía religiosa o de tema 'noble' y de la poesía de religión política era bastante uniforme. Nadie esperaba de cada libro recién aparecido, como en cambio parece que se espera hoy, sorpresas y novedades... La llamada etapa de la poesía social es, desde el punto de vista que nos ocupa, el de la historia de los procedimientos literarios, una etapa lamentable". Y sigue Barral diciendo que "muchos de los libros publicados con posterioridad a 1955 tendieron a variar la atmósfera poética... Parece cierto que, libro a libro, el nivel de elocución de los poetas se iba situando en mundos léxicos más personales, que no reconocían, de un lado, la jerarquía 'poética' de ciertos verbos y sustantivos tradicionalmente abusados por los poetas; sin decantarse, por otro, a la triste y zu-

[69] Carlos Barral, "Reflexiones acerca de las aventuras del estilo en la penúltima literatura española", en *Cuadernos para el diálogo*, núm. XIV extraordinario (mayo 1969), "Treinta años de literatura (narrativa y poesía española 1939-1969)", págs. 39-42.

rrada lengua del periódico. Y en los poetas más jóvenes que nosotros, ese fenómeno parece haberse acelerado, de manera que el clima estilístico de los últimos años es claramente más ameno y parece apuntar a una etapa en la que la invención formal ha de privar sobre lo que los vanguardistas italianos llaman 'contenutismo' ". Aunque se pueda disentir de ciertas valoraciones enunciadas por Barral, hay que reconocer la casi ausencia de estilos mayoritarios. Es obvio que el período desde los años treinta hasta ahora, a pesar de abarcar cuatro décadas (o sea, el mismo lapso de tiempo que dista entre 1890 y 1930, con todas las variedades e innovaciones estéticas que hemos descrito a lo largo de este libro), ofrece asideros muy escasos para un estudio de la evolución de los estilos poéticos. Ya hemos visto, hablando de las tendencias, que la diferenciación de grupos se hacía sobre todo a base de la actitud creadora o de la misión poética que afirmaban tener los mismos poetas y estas agrupaciones están muy lejos de corresponder a algún *ismo*, a una determinación teórica o formal de la expresión poética.

El último profundo cambio de estilo es el que ya señalamos al principio de este capítulo (cambio de clima). Luis Felipe Vivanco lo ha definido trazando el siguiente esquema de la dialéctica interna en el cambio de estilo de la lírica española desde 1900: De la fantasía modernista a la imaginación de lo real y aun hacia la autonomía o el automatismo de las imágenes. Luego la vuelta hacia la palabra humana, desnuda e inmediata a la vida, por debajo de las imágenes, a la palabra radicalmente vital o existencial [70]. La moderación de Vivanco al formular la última postura, que es también la suya propia, no nos extrañará. Corresponde esta reacción a lo que se puede percibir en la crítica fuera de España, en el resto de Europa y en Estados Unidos, donde se manifiestan desde

---

[70] Vivanco, *Introducción*, pág. 12.

hace tiempo síntomas de cansancio frente a la modernidad [71]. Se plantea pues la cuestión fundamental de si el espíritu de la época, el "Zeitgeist", cuando produce una claustrofobia, induce a reacciones de fuga y si deja lugar al escape. El imperativo estético que domina sobre el mundo occidental desde Baudelaire aún no se ha quebrado. Incluso en España donde, como sabemos, la recuperación de la modernidad había sido un proceso rapidísimo e intenso, el apartamiento de la estética moderna que estamos describiendo ha sido reactivo pero de ningún modo definitivo, como lo demuestran los poetas "novísimos". En la postura antagonista, antimoderna han quedado elementos de estética post-baudelairiana, primero por imposición contrastiva, más tarde por integración dialéctica. Observamos el fenómeno de una coerción estética negativa, de una proyección *e contrario*. El poeta arraigado, en lugar de la trascendencia vacua o de la fascinación por la nada, percibe o por lo menos busca a Dios, o afirma su fe de vida; el poeta desarraigado, a través de su queja, de su protesta, trata de establecer una solidaridad humana. En lugar de la evasión en el estilo se postula una fabilidad universal, considerando que todo es decible, aun los temas humanos más humildes. Por esto, el acto creativo ya carece de todo éxtasis, de toda trascendencia demiúrgica. El acto poético se consuma en la existencia cotidiana, en su fiel observación y no ya en el proceso de la plasmación verbal. La poesía es anterior al verbo. La plasmación en forma de idioma de esta poesía vivida no es más que un acto secundario. Imposible ahora la supremacía del estilo frente a la realidad. En lugar de la idolatría del arte, apunta aquí y allá una verdadera hostilidad hacia él. La creación formal tiene, por otro lado, una nueva significación: no se trata ya de crear lo poético —que es un estado preverbal—, sino de comunicarlo. Mientras antes se dirigía a una

[71] Cf. la reseña crítica de Horst Baader a la obra de Friedrich, *Estructura*, en *RF*, 70 (1958), págs. 91-110, donde se niega ampliamente la "modernidad" de la lírica española actual.

excelsa y comulgante minoría, ahora aspira a alcanzar, aunque sea más en el programa proclamado que en la realidad, a la "inmensa mayoría". En la estética moderna, en el arte esotérico, la poesía estaba amenazada por el silencio, como lo demuestra el caso extremo de Mallarmé; en el arte rehumanizado la amenaza proviene del verbo copioso, trivial o retórico. La exigencia de que la poesía sea comunicable abre deliberadamente las compuertas selectivas y deja afluir la lengua coloquial y cotidiana, en el mejor de los casos con su efecto de sorpresa contrastiva. La temática impone al poeta estructuras que corresponden más bien al género narrativo.

La reorientación general de los poetas hacia las cosas circundantes, hacia la existencia humana no puede valorarse sino muy positivamente. La contemplación del mundo como es, la compasión —sentimental o colérica según el temperamento— con la realidad de la vida allí donde despunta el mal, corresponden a una ética sin duda superior a la de los poetas "malditos". Carlos Barral observa con cierta malicia que al "estilo memo" de la primera poesía de posguerra correspondía "una actitud literaria o mejor, ... una actitud moral contagiable a la operación de escribir; una actitud que no era privativa de la poesía..., era como una disposición gremial de los escritores que entonces publicaban y que consistía en mostrarse ante sí mismos (en la poesía lírica) y ante sus amigos y contertulios (en los artículos de crítica, p. ej.) como gentes buenas, ingenuas, exentas de dudas y de mala intención, y ya se ve que tal actitud era perfectamente aplicable a una moda de poesía religiosa y especializada en las pasiones blancas" [72]. La inquietud ante esta general moralización del arte a pesar de ser un fenómeno positivo se nos impone cuando pensamos en la categoría intelectual, en la energía expresiva, en los criterios de la calidad literaria. Para no traicionar estas exigencias obedece en fin de cuentas la poesía occidental a la mencionada coerción ejercida

[72] Carlos Barral, *loc. cit.*, pág. 40.

por las estructuras modernas. Estas exigencias imperativas del arte son muy bien conocidas de los poetas españoles, que no desconocen por supuesto su propio pasado literario y saben que ningún poeta crea a partir de la nada. El evidente (y muchas veces aparente) menosprecio del variado y poco tiempo atrás estupendamente enriquecido instrumentario expresivo es consecuencia de una opción moral o bien de una deliberada resignación y renuncia a cualquier originalidad artística. Pero creo que esto no son más que soluciones aparentes. Que hayan podido ganar tanto terreno en España y abarcar generaciones enteras de poetas está seguramente relacionado con la anomalía de la situación histórica, con la pretendida (e impuesta) autarquía espiritual que ha durado casi dos decenios después de 1939. "Conviene partir del conocimiento de que cuando se habla de estas cosas respecto al, llamémosle penúltimo, período de la literatura española, se hace siempre dentro de los límites de la que ha sido desde 1939 hasta muy recientemente una cultura humanística provinciana y tristemente encerrada en sí misma", para citar una vez más a Carlos Barral [73].

Precisamente estas circunstancias han dado una nueva oportunidad a una antigua tradición española que tan trabajosamente pudo ser vencida por la lírica moderna en los primeros decenios del siglo XX: Nos referimos a aquel lastre que representaba la tendencia hacia la retórica. "Poesía es poesía; infinitamente distinta de la elocuencia o la oratoria", según escribía Novalis en uno de sus fragmentos [74]. En el grado en que lo lírico y lo oratorio se excluyen recíprocamente, la poesía española, cuanto más se comprometía en profesar alguna convicción, ha reemplazado el lirismo por la retórica. Esta tendencia se ha aducido peyorativamente en la discusión sobre su valor, olvidando que se trata de una opción

---

[73] *Loc. cit.*, pág. 39.

[74] "Poesie ist Poesie; von Sprech- oder Redekunst unendlich verschieden", en la edición de Novalis por Ernst Kamnistzer, Dresden, 1929, número 1.887.

consciente y deliberada por los poetas que buscaban la comunicación social o incluso el sermón ideológico. Para no emitir un juicio precipitado sobre este renacer de una actitud retórica debemos recordar, como ya hicimos a propósito de Aleixandre, la virtual autenticidad también del pathos, su justificación artística allí donde el movimiento es imantado por lo que todavía no existe. En esta palabra postulante, dirigida hacia el futuro, pensaba Unamuno, cuando escribía ya en 1929: "Sálvanos tú, retórica" [75]. Pero al margen de esta general renuncia a lo lírico queda lugar para muy diversos tonos poéticos: aquí el auténtico pathos, saliendo del dolor actual y la muerte inminente, como en Miguel Hernández; allí aquel balbuceo ahogado en ira, aquel recitativo a tanteos como en Blas de Otero; allá incluso la casi silenciada delación de una verdad sin falsas apariencias, como en José Hierro.

* * *

Una vez esbozado sintéticamente el apartamiento y parcial reintegro de la estética moderna en el decurrir de las últimas cuatro décadas cabe buscar el modo de ordenar el abundante corpus poético que se nos ofrece. En lo que va de capítulo, hemos presentado agrupaciones en antologías, o alrededor de revistas, hemos señalado tendencias mayoritarias y su dialéctica evolutiva. Y también advertimos que al contrario de la época precedente a la guerra civil, la configuración de escuelas poéticas que corresponderían a la estricta definición de una generación literaria, ya no se puede observar [76]. "No sería difícil mostrar en una antología la varie-

---

[75] *Cancionero*, Buenos Aires, 1953, pág. 214, núm. 675, del 4 febrero 1929.

[76] Carlos Bousoño, en su *Teoría de la expresión poética*, Madrid, [5]1970, II, pág. 310, habla en el apéndice que dedica a la "poesía contemporánea y poesía poscontemporánea" de la desaparición de las generaciones y trata de explicar cómo es posible, a pesar de todo, la evolución. Los ejemplos de Vallejo, de Cernuda, de Dámaso Alonso, que se anticiparon

dad, riqueza y, en los mejores casos, la intensidad de la producción poética de la hora presente española", afirma Bousoño con acierto en su ensayo del año 1961 [77]. Variedad simultánea y variedad consecutiva y, para colmo, variedad dentro de la obra de un mismo poeta. El mismo Bousoño, tan atento a los problemas de la expresión poética, distingue muchos tipos de composición, pero basándose en criterios temáticos: evocación autobiográfica y, en especial, de recuerdos de infancia, poema de meditación metafísica, poema tiernamente grotesco, poema de la vida diaria, de relato, religioso, etc. Sólo cuando distingue el poema irónico o satírico vienen al caso criterios que no son temáticos. A la variedad de actitudes creativas y a la alternancia de los estilos dedicaremos el próximo capítulo [78].

---

a la poética posterior o alteraron su propia poesía adaptándola a los cambios sociales y literarios, le sugieren a Bousoño la conclusión de que "las cosas ocurren como si la edad de cada poeta no tuviese mucha importancia para la aparición en su obra de la novedad significativa. En principio, ni los viejos influyen en los jóvenes, ni los jóvenes en los viejos. Las novedades surgen como espontáneas reacciones de cada individuo, mozo o maduro, a un estado previo de literatura y sociedad". Me parece que habría que corregir las explicaciones de Bousoño aduciendo ejemplos contrarios de fidelidad estilística a pesar de una evolución ambiental y temática como en el caso de Jorge Guillén. Cuanto menos la forma influye en el mensaje, cuanto menos importa el instrumento poético, tanto más divergente y dispersa será la grey de los poetas. La formación de generaciones o escuelas literarias está en estrecha relación de dependencia con postulados o invenciones estéticos.

[77] *Loc. cit.*, II, pág. 318.

[78] Uno de los pocos libros de crítica científica que se ha publicado hasta ahora sobre la lírica posterior a 1936 es el de Erika Lorenz, *Der metaphorische Kosmos der modernen spanischen Lyrik (1936-1956)*, Hamburgo, 1961. El intento de demostrar una continuidad imaginativa, una homogeneidad metafórica a base de los símbolos cosmogónicos es digno de aplauso, pero sumamente discutible. Compárese nuestra reseña en *ZRPh*, tomo 79 (1963), págs. 455-462.

XV

VARIEDAD DE ACTITUDES CREATIVAS

Comenzaremos demostrando la variedad de actitudes y estilos poéticos dentro de una unidad biográfica. Para ello se nos ofrece un ejemplo extremo y a la vez impresionante y de gran trascendencia sobre la poesía joven. Me refiero a

MIGUEL HERNÁNDEZ (1910-1942)

La estrecha vinculación de vida y poesía del poeta levantino ha sido expuesta en otro lugar [1]. Los cambios estilísticos denotan la misma gama variada que hemos visto en Gerardo Diego o Rafael Alberti, por ejemplo; pero en el caso de Hernández, con más densidad temporal y con mayor motivación existencial. En 1933, su primer libro *Perito en lunas* delata el trabajo de aprendiz de un autodidacta campesino subyugado por la moda gongorinista. Sólo tres años después, en *El rayo que no cesa* (1936) ha encontrado ya su tono inconfundible, exaltando con ímpetu y fuerza original

[1] Cf. Gustav Siebenmann, "Miguel Hernández. Retrato de un poeta español", en *De Quevedo a Borges — ensayos de crítica literaria*, de próxima aparición en la colección Temas y Estudios de Ediciones Anaya, Salamanca, Madrid, Barcelona.

temas campesinos. Estos versos le valieron el saludo elogioso de Juan Ramón Jiménez, quien en *El Sol* recomienda a la atención del público a este "extraordinario muchacho de Orihuela". Pero apenas configurada la personalidad intelectual de Hernández, bajo los auspicios de José Bergamín y José María de Cossío, el poeta abandona su orientación neocatólica bajo la fuerte influencia personal y estética de Vicente Aleixandre y de Pablo Neruda. El estallido de la guerra afirma esta segunda toma de conciencia en el campo político. En adelante, el poeta ve su función como "ruiseñor de las desdichas, eco de la mala suerte" [2]. En sus poemas de la guerra, recogidos en *Viento del Pueblo* (1937), se manifiesta ya una actitud enteramente comprometida, una opción por el verso destinado a difundirse por el altavoz en las trincheras. Al lado de poemas de combate rebosantes de ira y de odio, se hallan algunos otros de profunda veracidad. La separación de su mujer, de su niño y su hogar por la guerra primero, después por el presidio, su amor de padre y de hombre sufrió los tormentos de una nostalgia indomable. Impresionante y conmovedor testimonio de ello son sus últimos poemas, al principio sólo parcialmente editados por Arturo del Hoyo. En 1939 Hernández mismo había preparado para la imprenta los poemas anteriores, bajo el título de *El hombre acecha* (1937-1939) que, como todo lo siguiente, no fue conocido públicamente hasta la edición de la *Obra escogida* del año 1952. El emocionante *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941), escrito en prisión, representa, en la evolución de los estilos poéticos, un caso curioso: se encuentra en él un tardío y excepcional retorno a los procedimientos y modelos de la poesía popular o de tipo tradicional. Los llamados *Poemas últimos* muestran que Hernández en los últimos meses en que le fue posible escribir sustrajo el movimiento patético al lenguaje para integrarlo en sus visiones

[2] En la poesía "Sentado sobre los muertos", en Miguel Hernández, *Obras completas*, Losada, Col. Cumbre, Buenos Aires, 1960, págs. 268-270.

imaginativas, imponiéndose a la vez mayores rigores formales. Con esto sólo queda bosquejada la a veces abrupta evolución estilística en Hernández y no se ha dicho nada sobre la categoría y el rango de este asombroso y natural talento poético, y menos aún sobre su lamentable destino [3].

Para dar por lo menos un ejemplo de esta variada trayectoria poética escogemos la última pieza del libro *El hombre acecha*, porque en ella se encuentra una síntesis de humanidad temática y un estilo sobriamente metafórico que servirían de modelo a los jóvenes comprometidos de los años cuarenta y cincuenta.

CANCIÓN ÚLTIMA

Pintada, no vacía:
pintada está mi casa
del color de las grandes
pasiones y desgracias.
Regresaré del llanto
adonde fue llevada
con su desierta mesa,
con su ruinosa cama.

Florecerán los besos
sobre las almohadas.
Y en torno de los cuerpos
elevará la sábana
su intensa enredadera
nocturna, perfumada.
El odio se amortigua
detrás de la ventana.

Será la garra suave.
Dejadme la esperanza [4].

---

[3] Remitimos al lector al estudio muy documentado de Dario Puccini, *Miguel Hernández, Vita e poesia*, Mursia, Milano, 1966. El crítico romano se ha basado para ello en documentos e informaciones conseguidos directamente de Josefina Manresa, la viuda de Miguel Hernández, y de su hijo.

[4] *Obras completas, op. cit.*, pág. 343.

Situacionalmente nos enfrentamos aquí con un sentimental retorno, una vuelta a casa, visión de paz del soldado en guerra. Los humildes motivos que corresponden, como vimos, a la procedencia campesina de Hernández, son presentados aquí con un metaforismo fuertemente simbolizado y dan al poema, a pesar de su temática, un aspecto hermético, moderno. El que conociera la obra entera de Hernández, estaría ya familiarizado con la actitud telúrica del poeta frente al mundo. Semilla y germen, la savia que sube, el dolor y la gloria del fruto, el pudrimiento y el estiércol son un círculo vital profundamente experimentado por este hijo de campesinos. Y en esta alabanza general de la vida se le atribuye al fenómeno de la fecundación y de la fertilidad una significación primordial. El regazo materno es para él un punto de prodigio y bendición. Uno de los más logrados poemas ensalza a la mujer antes de dar a luz [5]. El cuerpo fecundo de la mujer viene a cobrar el valor de un motivo literario cuyo contenido existencial varía sucesivamente. Primero es el lugar donde el amor conyugal crea nueva vida y así vence a la muerte; después es el refugio imposible, cobijo cerrado para siempre, lugar de seguridad anhelado por el hombre desabrigado. Pero Hernández ha quitado de esos motivos tan cargados de sentimentalidad todo lo trivial, todo lo bucólico y cursi. Y este proceso de depuración, de defensa ha sido posible gracias a determinados recursos formales.

Observamos por de pronto algunos artificios que sirven de disfraz. El poema comienza con una ligera disonancia: el vacío se llena, pero con pasiones y desgracias. La emoción es proyectada a los colores de los muros, es extendida, dilatada, pero al mismo tiempo, despersonalizada. También el regreso "desde el llanto" esboza un paisaje sentimental, pero otra vez el dolor se proyecta en unos objetos familiares —mesa y cama— siendo éstos los únicos elementos que aluden a la soledad, al vacío humanos. El regreso

5 "Desde que el alba quiso ser alba", en *Obras completas*, *op. cit.*, página 420.

de las cosas a su lugar es un primer ademán de consuelo. El beso y el abrazo, lejos de concretizar el ser amado, aparecen metaforizados por lo vegetal. Pero ya la casa ha vuelto a ser espacio interior, excluyendo el odio y el mundo, desafilando la garra, la nada, la muerte. Hasta aquí no ha aparecido ningún sujeto personal. Lo personal estaba siempre proyectado hacia algún lado o materializado en metáfora de objetos. Pero al final el insinuado (y soñado) reintegro amoroso en el hogar culmina en la postulación de la esperanza. El que aquí se nos presente ahora el poeta mismo, nos implore con modestia imperativa es un contraste suficiente para que este verso final proyecte su intenso efecto sobre los cautelosos, metafóricos y en alguna manera sibilinos versos precedentes. En esta conclusión reconocemos una conducta que es en fin de cuentas patética, pero que no se entrega sin trabas y sin precauciones a esta situación anímica, sino que al principio la disimula tras un decir poético que mantiene nuestro entendimiento en una expectativa más intelectual que sentimental. El proceso intelectivo absorbe las facultades intuitivas del lector, protegiéndolo de una precipitada caída en lo sentimental. Incluso en esta temática tan humana, nos muestra Hernández una postura en suspenso entre la fobia de la modernidad "deshumanizada" y la exuberancia sentimental porfiadamente exhibida por los neorrománticos posteriores.

El empleo de la sensación espacial se manifiesta como un recurso original, y es un rasgo de estructura característico de Hernández. El ampliar exageradamente las dimensiones espaciales es para él una eficaz defensa del lugar común, de la reacción trivial: los gestos de amor esbozan una envoltura cobijante, el amor se concibe en forma de bóveda, el vientre materno aparece míticamente ensalzado. La carne del niño, símbolo de vida nueva, aletea y revolotea. Los pájaros significan la altura y extensión. El elemento del viento opera con suma eficacia como secreto del espacio. En una de las últimas poesías, "Sepultura de la imaginación" [6], ima-

[6] *Obras completas, op. cit.*, págs. 427 y sig.

gina Hernández que se erige un monumento al viento. El imperturbable albañil levanta una fría abstracción fantasmal en el aire, pero la materia se venga y se desploma en pedazos sobre el albañil y el viento. Este sentimiento de lo tridimensional comprende también su contrario obsesivo: la opresión de lo vacío. Así los zapatos vacíos sirven de imagen de los muertos. En esta variedad extrema se puede reconocer nuevamente el ademán patético que al mismo tiempo garantiza la autenticidad del sentir, pero lo salva del peligro de la banalidad.

Miguel Hernández en su rápida y trágica trayectoria, como en este poema citado a título de ejemplo, es un testimonio de transición. Si se tiene en cuenta que el poema citado es anterior a 1939, es decir, netamente anterior a aquel año decisivo de 1944, se puede apreciar el grado de su genialidad anticipadora. Incluso en su posterior regreso de la poesía patética de combate hacia un canto personal, a veces intimista, y en la final aceptación de un nuevo rigor formal puede verse un pronóstico del rumbo general que tomaron los poetas más recientes. Con el prodigio de su ascensión de autodidacta, de su naturaleza genialmente creadora y su instinto anticipador este poeta levantino ha conquistado póstumamente un prestigio sin par por encima de todas las facciones ideológicas y estéticas, fuera y dentro de España.

* * *

En segundo lugar presentaremos a un poeta que rompe los cuadros generacionales y se mantiene fiel a una individualísima concepción poética, cual un bloque errático, a lo largo de casi cinco décadas. Lo hacemos en este capítulo porque tanto en su actitud creadora —el compromiso y la protesta— cuanto en su poética —comunicativa ya en 1920— la coyuntura histórica lo hizo coincidir con ciertas tendencias mayoritarias en la poesía de posguerra. Me refiero a

LEÓN FELIPE CAMINO (1884-1968)

La fecha de su nacimiento, próxima a la de Unamuno y Antonio Machado, su temperamento rebelde, protestante, parecían predestinar a León Felipe a integrarse en la generación del 98. Pero se abstuvo, le reservaba una ironía cruel a Azorín con sus actitudes anémicas, rebuscadas y esnobísticas, reprochaba a la generación su cobardía política, sus vacilaciones. La integración a otro movimiento literario, al modernismo con su renovada sensibilidad y estética, quedó totalmente fuera del proyecto vital de León Felipe; no fue ni siquiera percibida la citada dirección.

Para explicarse este aislamiento hay que recurrir a datos biográficos. La existencia nómada de este poeta —hijo de notario, nacido en Tábara, provincia de Zamora— decurrió primero muy lejos de la poesía. Las ambiciones del estudiante de farmacia apuntaban al teatro, al tablado, a las aventuras del telón. Cuando de pronto —en 1920, a los 36 años de edad— publicó sus *Versos y oraciones de caminante*, fue una sorpresa para todos, aunque por aquellos años el público ya estaba habituado a ellas. Pero el rumbo general de las vanguardias y de la generación de los años veinte que se estaba formando tampoco lograron integrar a este individualista. Sus versos contrastaban con lo anterior, sin concordar con lo nuevo. Y cuando en el año 1929 publicó una edición ampliada de este mismo libro, en Nueva York, su singularidad saltaba aún más a la vista.

Lo curioso de este poeta es que, de espaldas a todos los ismos, sólo cogió la pluma tras haber intentado hacer poesía viviendo, identificando vida con poesía y poesía con vida. Y con esto no cayó en una actividad de bohemio, simple negación de lo burgués. En sus andanzas había comprobado una libertad existencial, había ensanchado sus sensaciones en un mundo con vientos fuertes y estrellas altas. En actitud prometeica aceptaba la provocación de un

cielo vacío, sin Dios ni trascendencia. El dolor y el gozo de este mundo se mezclaban en un pathos de himno colérico. Para esta enérgica actitud terca y entusiasta a la vez, la patria española le quedaba estrecha. Nietzsche, Ibsen y Walt Whitman le trajeron mensajes cargados con gestos que le eran familiares, de modo que los recibió con una atención y sensibilidad mayores que las de sus contemporáneos. Así se vio pronto aislado, no sólo por su "extravagancia" cronológica, sino porque su genio de independencia le vedó toda incorporación a capillas literarias. Cuando estalló la guerra civil, se encontraba como agregado cultural en Panamá. Volvió a España para tomar violentamente partido escribiendo poesía comprometida e identificándose con el campo republicano. En 1937 abandonó la partida y se exilió en Méjico, donde encontró su segunda patria. En 1939 se publicó su libro *Español del éxodo y del llanto*, un título que por antonomasia define y califica los escritores emigrados, de los cuales fue León Felipe un portentoso altavoz. Lo curioso es que la anécdota de éste su destino, muy lejos de llevarlo a la resignación o amargura, le brindó otra vez aquel fondo anímico tan suyo, aquella felicidad que para Sísifo imaginaba Camus, aquella rabia afirmativa, aquella oposición gustosa de que emanaban todos sus versos.

Es verdad que la protesta violenta y la indignación ante la injusticia lo habían seducido, como a muchos otros poetas comprometidos, a la gesticulación exagerada, al grito bronco. Sin embargo, muy al contrario de lo que acostumbramos observar en la poesía española frente a situaciones patéticas, a pesar de esta enérgica actitud creadora nutrida de protesta evitó la caída en la ampulosidad retórica y, bien al contrario, se apoyó en los nuevos efectos del lenguaje quebrado, de la palabra estancada, del balbuceo afectivo. Con estos recursos inusuales León Felipe se resiste a ser incluido en la evolución diacrónica de los estilos poéticos en su continuidad dialéctica y plausible. O mejor dicho, en cierto modo se anticipa a aquella poesía de posguerra que se nos ofrece con

tanta carencia de distingos instrumentales. Además, es de notar que a su protesta lírica nunca deja de integrarse la resignada comprensión de la propia impotencia, de la ineficacia real del verbo poético. Observamos la postura romántica de la voluntaria abdicación, de la propia disolución, lo que confiere una característica curva tensional a los poemas de León Felipe. Esta singularidad respecto a la evolución en España se ha revelado como incursión en un campo bien preparado en América Latina. Con su manera poética León Felipe ha sido recibido allá, y no sólo por razones de confraternidad ideológica, con una sensibilidad notablemente mejor adecuada. Cuando la editorial Losada publicó las *Obras completas* en su lujosa *Colección Cumbre* no fue sólo un homenaje al portavoz de la España peregrina, sino correspondía al aprecio literario de este poeta español en el Nuevo Mundo. En sus últimos años, tras este éxito editorial, tras la visita oficial del presidente de Méjico a su casa, a fines del año 1967, por fin vio confirmada su perenne concepción de la poesía como una actividad que superaba en dignidad y riqueza a cualquier otra. Llegó a tal grado de certeza al respecto, que hubiera querido suprimir todas las dudas, las veleidades autocríticas e irónicas que despuntan en su obra. El secreto de esta profunda certidumbre reside en la ya mencionada identidad de la vida y del pensamiento de este poeta. Así nos explicamos por qué era suficiente para él, y para el logro de sus versos, la emanación espontánea, algo controlada en sus ritmos, pero por lo demás amorfa.

Su distancia respecto a la poesía circundante y al uso, la categoría utópica de la expresión poética son el tema constante y fundamental de esta obra.

¡Qué lástima
que yo no pueda cantar a la usanza
de este tiempo lo mismo que los poetas de hoy cantan!
¡Qué lástima
que yo no pueda entonar con una voz engolada

esas brillantes romanzas
a las glorias de la patria!
¡Qué lástima
que yo no tenga una patria!
Sé que la historia es la misma, la misma siempre, que pasa
desde una tierra a otra tierra, desde una raza
a otra raza,
como pasan
esas tormentas de estío desde ésta a aquella comarca [7].

Estos versos se escribieron antes del año 1920. Es interesante parangonarlos con unos versos últimos suyos:

Estamos en la época del grito y de las lágrimas y
aún no hemos llegado a la canción.
No importa que los poetas vanidosos digan lo
contrario...
Tengo 83 años y no he averiguado todavía
si la vida es un acertijo o una trampa...
¡Oh, madre mía! Aquí estoy, mírame: soy un
ternero recental [8].

A esta constante invocación del canto inalcanzable se une, ya en plena época "minoritaria", el ethos comunicativo:

Poesía...
tristeza honda y ambición del alma...
cuándo te darás a todos... a todos,
al príncipe y al paria,
a todos...
sin ritmo y sin palabras... [9].

Pero cabe hacer distingos. La poesía invocada por León Felipe durante toda su obra no es una voz, ni un medio de comunicarse,

---

7 León Felipe, *Obras completas*, Losada, Col. Cumbre, Buenos Aires, 1963, págs. 41 y sig.

8 Revista de la Universidad de México, octubre 1968.

9 Núm. 2 de los "Prologuillos" que preceden los *Versos y Oraciones de Caminante* (1920), *Obras completas, op. cit.*, pág. 35.

ni la adaptación de artificios a una finalidad intensificadora del lenguaje; la poesía es un reino, un estado (de gracia o de condena) o un proceso (de iluminación) inconclusos, cuya transcendencia importa comunicar, por sermones, prédicas, salmos, cual una salvación mística. Este apostolado sin evangelio es el gran tema de su autobiografía poemática *Ganarás la luz* [10] (1943). Y si muchas veces impreca contra sus propios medios, siempre se mantiene fiel al mismo fin. En su carta a Camilo José Cela (29 de abril 1959) recuerda su primer título, *Versos y oraciones de caminante*, y reafirma que "la poesía no es más que oración" [11]. En efecto, es evidente que este hombre colérico y tierno se ha equivocado —si se nos permite esta arrogancia— en su instrumentario poético, salvo en los poemas de temática actual o política. Pero con este "énfasis de energúmeno", con su "voz irritable e irritante y salvaje sin freno y sin medida" [12] ha llegado a ser (sin quererlo) maestro de todos aquellos que con su poesía pretendían fraguar un arma.

Para terminar esta presentación, transcribimos un poema entero de León Felipe, a título de ejemplo característico, añadiendo un breve análisis estilístico:

¡SOÑAR, SEÑOR, SOÑAR!

Ya he dicho mi oración... Ahora quiero dormir...
Déjame dormir... hazme dormir, Señor.
¡Hace tanto tiempo que no duermo!
Siempre me quedo amodorrado, dormitando
a la puerta cerrada del sueño.
¡Oh, la profunda gloria de dormir!...
¡Quiero dormir pro-fun-da-men-te!
¡Dormir!
Dormir en las nubes hondas y elevadas del sueño...

10 "Ganarás la luz. (Biografía, poesía y destino)", Ed. Cuadernos Americanos, México, 1943; recogido en *Obras completas, op. cit.*, págs. 181-299.
11 Cf. *Obras completas, op. cit.*, págs. 1.304 y sig.
12 *Ibidem.*

En las blandas ovejas del sueño...
en las mismas entrañas del sueño...
Y allí... ¡soñar!
¡Dormir!... ¡soñar!... Quiero soñar...
Hazme soñar... ¡Soñar, Señor, soñar!...
¡Hace tanto tiempo que no sueño!
Soñé que iba una vez —cuando era niño todavía,
al comienzo del Mundo—
en un caballo desbocado por el viento,
soñé que cabalgaba, desbocado, en el viento...
que era yo mismo el viento...
Señor, hazme otra vez soñar que soy el viento,
el viento bajo la Luz,
el viento traspasado por la Luz,
el viento deshecho por la Luz,
el viento fundido con la Luz,
el viento... hecho Luz...
Señor, hazme soñar que soy la Luz...
que soy Tú mismo, parte de ti mismo...
y guárdame, guárdame dormido,
soñando, eternamente soñando
que soy un rayito de Luz de Tu costado [13].

1960

Este poema parece ser un apoema, tantas son las negaciones de la condición poética que se manifiestan a primera vista: del principio al fin es una oración, pero empieza el poeta dándola por terminada (verso 1); el verso es libre, arrítmico, con algunas asonancias apenas insinuadas, la estrofa única es amorfa; el lenguaje, entre coloquial y exaltado nunca deja de ser directo, para no decir trivial, sin metonimia alguna; la imaginación queda controlada, y esto a pesar del contenido onírico; una leve sorpresa dimensional (16/17), una sola metáfora, al final, preparada además paulatinamente por varios procesos de identificación; y sobre todo en-

[13] *Ibidem*, págs. 397-398. Se trata de un poema publicado en *México en la Cultura*, 28 febrero 1960 (núm. 672).

contramos un decir que carece del todo de aquella densidad que, expresiva o conceptual, es condición inalienable de poeticidad. Ningún significado se transforma por vías del contexto.

Y sin embargo el poema, tan evidentemente discursivo, logra un innegable efecto de persuasión y de emoción. Y éste se debe a un artificio —la reiteración— y a una estructura —la composición linear por partes graduadas y encadenadas—. En versos consecutivos se repiten las mismas palabras, hasta seis u ocho veces (dormir, soñar, sueño, viento, Luz); hay anáforas y epíforas y versos correlados (3 y 15), hay geminación (8/9, 29). En la estructura es fácil distinguir cinco gradaciones, cinco peldaños en el anhelado proceso de elevación mística (soñada), cada vez marcados por el vocativo "Señor" o "Tú", y por el imperativo "hazme" (versos 2, 14, 21, 27 y 28). Pero donde la maestría de León Felipe se manifiesta con mayor evidencia es en el proceso intensificador dentro de estas unidades estructurales: I, dos grados de intensidad creciente (5, puerta cerrada-6, la profunda gloria) en imágenes de bienaventuranza celeste; y tres representaciones visuales del sueño (durmiente), graduadas de lo exterior hacia lo interior (9, 10, 11), preparando el traspaso del sueño-"somnus" al sueño-"somnium" (12); II, tres grados de intensidad del viento, llevando a la identificación del poeta en sueños con el viento mismo (18-20); III, enlazando con este mismo sueño se añade un juego variado entre viento y Luz, hasta que en cinco gradaciones de intensidad el viento llega a identificarse con la Luz (22-26) y luego, IV, en un lacónico proceso de ecuación el mismo poeta sueña ser la Luz (27) y, por fin, V, ser Dios mismo o parte de él (28). Esta composición climáctica se encuentra colmada por el abandono del optativo y dinámico "hazme", en favor de un estático "guárdame" (29), que viene a ser como un desenlace de la dos veces exclamada impaciencia (3, 15), aboliendo la temporalidad en la eternidad. La identidad poeta-Dios en sueños es el tema central del poema, y en su centro (14) lo encontramos plasmado en el

único juego formal, en la sencilla transformación fonemática de las palabras "soñar" y "Señor". La aproximación de los dos parónimos anticipa la anhelada identificación del final y parece apoyar su veracidad mediante la casualidad fonética. Por ello pasó a ser también título del poema.

En fin, poesía que brota de una actitud meditativa y enuncia la torturada inutilidad de un anhelo místico en una sucesión climáctica de visiones identificadoras. El efecto persuasivo que logra el poeta mediante los consabidos recursos de la retórica se basa ingenuamente en significados unívocos, en una arquitectura sin grietas que parece ignorar su condición puramente verbal. El verso singular y la unidad sintagmática no tienen eficacia poética alguna y el lenguaje asume cierta función poética sólo *a posteriori*, en razón del continuo proceso lectivo.

* * *

Tras estos dos ejemplos contrarios —uno de continua adaptación de los recursos poéticos a variados fines expresivos; otro de obstinada invariedad instrumental a pesar de dramáticos cambios de orientación— trataremos de exponer las actitudes creadoras y las correspondientes opciones expresivas. Ante la dificultad de la tarea aceptamos la inevitable arbitrariedad selectiva que se nos impone y nos resignamos a la forzosa simplificación y a la eventual falsificación de la complicada realidad literaria. Distinguimos primero tres posturas fundamentales que permiten deslindar someramente el gran número de actitudes creativas: 1.º *la meditación*, postura reflexiva, de introspección, destinada a la elucidación del íntimo ser, del propio pasado, de la situación existencial, a la exaltación de las fuerzas anímicas y del caudal de los afectos individuales, abarcando el vasto dominio entre la oración humilde y la denuncia de la dolorosa condición humana; 2.º *el compromiso*, postura comunicativa y comunitaria, extravertida y basada en la responsabi-

lidad frente al prójimo y a la sociedad, inspirada en preocupaciones colectivas, destinada a despertar o transformar conciencias desde una propia convicción metafísica o política; 3.° *la metapoesía,* o sea la atención al fenómeno poético, desde la aproximación reflexiva a su quintaesencia hasta la aplicación experimental de la lengua en función de poeticidad, destinada a sintetizar y transcender las experiencias cotidianas hacia visiones inéditas y, acaso, de más verdad.

La poesía como género literario se ve implicada por antonomasia en la tercera de estas posturas (la metapoesía) y es, de todos los géneros, el más apropiado a la primera (la meditación). El compromiso en cambio es una postura que con mayor eficacia se apoyará en la novela o el teatro. La poesía, como por otra parte toda la literatura, corre el riesgo de la inevitable autodisolución cuando se somete ingenuamente a finalidades de compromiso. No sólo los procedimientos poéticos serán reemplazados por los discursivos (Sartre), sino en fin de cuentas el traspaso del verbo al acto como última consecuencia del compromiso significa abdicación literaria. De este conflicto moral se han resentido más o menos dolorosamente todos los poetas comprometidos, y en particular los poetas "sociales" en España. Es conocida la general tendencia hacia procedimientos narrativos, incluso dentro del género poético.

Para que se pueda apreciar el ritmo evolutivo, presentaremos algunos poemas dentro de cada una de las tres posturas mencionadas, escogiéndolos a la vez por su tipicidad estilística y por su situación diacrónica. Cada ejemplo será acompañado por un comentario interpretativo para señalar las características.

Ahora bien, uno de los resultados más claros y objetivos de nuestra lectura crítica en vistas de una selección antológica representativa es la situación del todo particular y excepcional del poeta.

DÁMASO ALONSO

Ya habíamos visto en un capítulo anterior (X, págs. 259 y siguiente) que los llamados *Poemas puros* del año 1921 se resisten a una exacta inclusión en los patrones de la poesía pura. E igualmente habíamos señalado el asentimiento de este crítico, antes exponente intelectual y luego cronista de la gran generación "deshumanizada" de los años veinte, cuando a principios de los años treinta se manifestaba una vuelta general hacia "el tema directamente personal" y al "tono apasionado", y hasta "el énfasis profético" [14]. Pero las consecuencias poéticas de semejante reorientación maduraron en silencio hasta que vieron la luz ante un público no poco sorprendido dos libros simultáneos, en 1944: *Oscura Noticia* e *Hijos de la Ira*. Ambos tienen un fondo común que el poeta explica en el "comentario" de sus *Poemas escogidos* con las siguientes palabras: "la 'noticia' poética, amorosa y confusa, tiene consecuentemente el rasgo de ser contradictoria...: en los poemas de *Oscura Noticia*, lo mismo que en los *Hijos de la Ira*, se juntan un gran amor a la vida y su execración, la invocación de la primera causa y la negación de toda relación directa entre ella y nosotros" [15]. En cuanto a la actitud creadora los dos libros contienen poemas perfectamente atribuibles a la meditación en el primero, al compromiso en el segundo. La general sorpresa que provocaron estos poemas en aquel momento brotaba de aquel arrebato emocional, de aquella violencia del conflicto interior característicos de determinados poemas verdaderamente sensacionales como "La muerte" y como "Insomnio". En cambio, bajo el impacto de una temática tan céntrica, existencial y de alcance general, pasó casi inadvertido el logro de un estilo que sólo a distancia de un cuarto de siglo permite reconocer su genio sintetizador, su situación puen-

[14] Alonso, *Contemporáneos*, pág. 284.

[15] D. Alonso, *Poemas escogidos*, Antología Hispánica, Gredos, Madrid, 1969, pág. 199.

te y su función modelo en la transición de la poesía "moderna" hacia una poesía nueva. En efecto, si miramos de cerca, distinguimos en los versos de Alonso una riqueza de artificios, una decidida hechura formal que no deja de sorprender y que sólo suele pasar inadvertida por hallarse totalmente integrada en el mensaje del poema, llegando a formar, en una época tan poco propicia a ideales clásicos, aquella unidad de fondo y forma tan anhelada. No en vano el crítico y teórico Alonso hace continuamente hincapié en la preponderancia de lo que él llama la "forma interior", cuyo análisis trata "de ver cómo afectividad, pensamiento y voluntad, creadores, se polarizan hacia un moldeamiento, igual que materia, aún amorfa, que busca su molde" [16].

La obra, delgada pero densísima, de Dámaso Alonso, nació a rachas, con espontaneidad de tormenta en momentos cruciales de su vida. Es significativo que sólo bajo una excepcional presión existencial y con urgencia dramática el impulso creador llegó a romper la barrera que la sabiduría literaria y la exigencia crítica suelen levantar en el *poeta doctus*. Pero en esos momentos impulsivos llegó a ser posible el fenómeno contradictorio de una espontaneidad controlada, de un grito artificiosamente articulado, de un decir nuevo alimentado de sabiduría histórica. La originalidad de Dámaso Alonso es sintetizadora: 1.° síntesis lexical (es "el primer poeta español que de una manera constante incorpora *cualquier tipo* de vocabulario al lenguaje poético *total*" [17]); 2.° síntesis métrica (en la versificación "el poeta ni se limita a una técnica uniforme ni se pierde en la multitud de variaciones posibles" abarcando todo el campo de las posibilidades prosódicas, desde la versificación regular hasta el verso libre intensamente ritmado, pasando por la versificación semilibre [17]); 3.° síntesis estructural

[16] D. Alonso, *Poesía española (Ensayo de métodos y límites estilísticos)*, Gredos, Madrid, ^{5}1971, pág. 33.

[17] Cf. el análisis de M. J. Flys, *La poesía existencial de Dámaso Alonso*, Gredos, Madrid, 1968, págs. 46, 72, 124 y 221 respectivamente.

(arranque narrativo a partir de una observación o vivencia concreta y nimia, para terminar en una superestructura simbólica de alcance metafísico [17]), con frecuente final del poema en una expresión condensada y resumidora; 4.° síntesis visionaria ("el poeta superpone la sucesión de varias imágenes, temporales o situacionales, en una única visión simultánea" [17]); y sobre todo 5.° síntesis evolutiva, o sea una poesía que esquiva la pérdida de sustancia por falta de contenido y evita la desnaturalización estética por exceso de intención (parafraseando la doble alternativa de Guillermo de Torre [18]), resultado de una difícil conquista del equilibrio lábil entre dos gravitaciones, entre la "mentira" poética y la verdad filosófica.

Una empresa sintetizadora de tamaña envergadura pudo ser objeto de admiración, pero no de imitación para los jóvenes poetas. Dámaso Alonso no llegó a formar escuela, en cambio fue su poesía el principal incentivo para aquella primera promoción bipartita de la postguerra, a la vez para los meditativos y para los comprometidos. De ahí su rango solitario, equidistante y ambivalente.

Veamos tres ejemplos, uno que corresponde a la actitud meditativa primero, otro de actitud comprometida después, y para terminar, uno de metapoesía.

SOLEDAD EN DIOS

Yo estoy a solas con mi Dios, ¡qué espanto,
cámaras de mi mente! Compañía
ni de hombres ni de arcángeles cabría
en tumba-soledad que oprime tanto.

Él me cruje en el hueso. El amaranto
de mi sangre él desboca. Gritería
me punza en nervio vivo. Pena mía,
a él me saben las sales de mi llanto.

18 Cf. Guillermo de Torre, *La aventura estética de nuestra edad*, Barcelona, 1961, pág. 225.

En soledad de Dios: ni amor, ni amigo,
padre ni madre. Acero soy; él polo.
Clavado en él, sin tiempo ya, sin nombre.

Furia y espanto, en soledad, conmigo,
mi duro Dios, mi fuerte Dios, mi solo
Dios, tú, la inmensa soledad del hombre [19].

1955

En la base de este poema metafísico se halla el concepto que, reducido a aforismo, rezaría: si yo estoy solo aún en compañía de Dios, Dios queda en soledad, aunque esté conmigo. Asistimos al proceso dialéctico hacia la unión mística del hombre con su Dios, pero reducida a su negación, a la amarga identidad de hombre y Dios en su recíproca soledad. Gradualmente se pasa de la soledad del hombre con su Dios (1) a la soledad de Dios con el hombre (12) hasta llegar a la síntesis definidora (Dios es la inmensa soledad del hombre, 14). Espanto mental (1-4), dolor físico (5-8), privación anímica (9-10), tales son los grados de intensificación, hasta llegar al punto crucial de la disyunción imposible, plasmada en una visión metafórica de durísima, metálica sencillez: "Acero soy; él polo" (10). En esta castigada condición de imposible disyuntura pivotea la dialéctica conceptual: el poeta se despersonifica (11) y Dios, en furia y espanto, se humaniza (12), manifestándose como quintaesencia de la humana condición, como "la inmensa soledad del hombre" (14).

La escasez de artificios pertenecientes al sabido repertorio, la sencillez léxica con que se enuncia este complicado pensamiento dialéctico nos sorprenden. Ni asomo de anáforas o de otras formas de iteración. La única correlación es tan funcional, tan poco accesoria, tan estrictamente orientada hacia la palabra clave "conmigo" que parece indispensable (furia/duro, espanto/fuerte, en soledad/solo; 12-13). Los efectos intensificadores no se producen por

[19] *Poemas escogidos, op. cit.*, pág. 140. Es el último soneto de la parte central del libro *Hombre y Dios*.

adición, sino por desengaño de la expectativa trivial y por la lacónica parquedad. Al rigor conceptual de los dos tercetos le basta un único verbo (soy, 10). Hay dos procedimientos principales para producir una ampliación de los significados: uno es el brusco cambio de nivel en el fluir del discurso ("qué espanto, cámaras de mi mente", 1-2); el otro es la pausa —impuesta por el endecasílabo o por la sintaxis ("mi solo/Dios", 13-14; "En soledad de Dios: / ni amor, ni amigo", 9). El encabalgamiento se aprovecha, en este sentido de refreno intensificador, con particular maestría (2/3, 6/7, y otra vez 13/14). Junto al fluir tan irregular e intermitente de las frases, y la necesidad lógica que encadena los vocablos, causa otra gran sorpresa la riqueza y naturalidad de las rimas dentro del rigor sonetístico. Un análisis fonoestético más detallado revelaría la expresividad de los recursos sonoros y rítmicos. Poesía de síntesis, también en el sentido en que en ella se condensa en un espacio mínimo, un amplio panorama conceptual, emocional y sensorial. Lección abreviada sí, pero no enigmática. El enunciado ha recuperado la primacía, el decir poético manifiesta su fidelidad funcional y su magistral adecuación y economía expresiva; pero renuncia a su autonomía anárquica, a la arbitraria apertura hacia potenciales reinos de la imaginación. Poesía postmoderna, de vuelta de los atrevimientos expresivos, pero nutrida de su íntima experiencia.

LA INJUSTICIA

¿De qué sima te yergues, sombra negra?
¿Qué buscas?
Los oteros,
como lagartos verdes, se asoman a los valles,
que se hunden entre nieblas en la infancia del mundo.
Y sestean, abiertos, los rebaños,
mientras la luz palpita, siempre recién creada,
mientras se comba el tiempo, rubio mastín que duerme
a las puertas de Dios.

Pero tú vienes, mancha lóbrega,
reina de las cavernas, galopante en el cierzo, tras tus
corvas pupilas, proyectadas
como dos meteoros crecientes de lo oscuro,
cabalgando en las rojas melenas del ocaso,
flagelando las cumbres
con cabellos de sierpes, látigos de granizo.

Llegas,
oquedad devorante de siglos y de mundos,
como una inmensa tumba,
empujada por furias que ahincan sus testuces,
duros chivos erectos, sin oídos, sin ojos,
que la terneza ignoran.

Sí, del abismo llegas,
hosco sol de negruras, llegas siempre,
onda turbia, sin fin, sin fin manante,
contraria del amor, cuando él nacida
en el día primero.

Tú empañas con tu mano
de húmeda noche los cristales tibios
donde al azul se asoma la niñez transparente, cuando
apenas
era tierna la dicha, se estrenaba la luz,
y pones en la nítida mirada
la primer llama verde
de los turbios pantanos.

Tú amontonas el odio en la charca inverniza
del corazón del viejo,
y azuzas el espanto
de su triste jauría abandonada,
que ladra furibunda en el hondón del bosque.

Y van los hombres, desgajados pinos,
del oquedal en llamas, por la barranca abajo,
rebotando en las quiebras,
como teas de sombra, ya lívidas, ya ocres,
como blasfemias que al infierno caen.

...Hoy llegas hasta mí.
He sentido la espina de tus podridos cardos,
el vaho de ponzoña de tu lengua
y el girón de tus alas, que arremolina el aire.
El alma era un aullido
y mi carne mortal se helaba hasta los tuétanos.

Hiere, hiere, sembradora del odio:
no ha de saltar el odio, como llama de azufre, de mi herida.
Heme aquí:
soy hombre, como un dios,
soy hombre, dulce niebla, centro cálido,
pasajero bullir de un metal misterioso que irradia la ternura.

Podrás herir la carne
y aun retorcer el alma como un lienzo:
no apagarás la brasa del gran amor que fulge
dentro del corazón,
bestia maldita.

Podrás herir la carne.
No morderás mi corazón,
madre del odio.
Nunca en mi corazón,
reina del mundo [20].

1944

Con su violenta y extensa imprecación contra el principio de la injusticia, con el heroico postulado de mantener el propio corazón incólume, este largo poema en versos libres es como un mo-

[20] Es el segundo poema de *Hijos de la Ira*, Madrid, [3]1958, págs. 19-21.

delo de toda aquella poesía de protesta, de denuncia o de sermón que llamamos poesía comprometida. Con semejante finalidad se imponen los comprobados recursos de la oratoria, que se basan en el principio ordenador y cumulativo.

La arquitectura de este poema es particularmente clara: el título antepone, cual una estatua alegórica o cual la letra de un emblema, ese concepto de la injusticia, frente al cual se situará el poeta para la subsiguiente imprecación y la propia defensa. La tripartición como principio estructurante se basa en la vieja eficacia comprobada desde la retórica clásica. En efecto el poeta dirige tres veces la palabra a la injusticia con pseudo-alocuciones tematizantes (1, 2, 46). Luego, a manera de prólogo, se nos antepone una visión paradisíaca del mundo a salvo de la injusticia (3-9). Entonces se describe en tres estrofas (10-27) cómo, por qué motivo y de dónde llega la injusticia, dando una triple respuesta a la interrogación inicial (1). En una segunda tríada de estrofas (28-45) y respondiendo a la segunda interrogativa (2), el poeta describe lo que produce la injusticia en la niñez, en la vejez, en la comunidad de los hombres. Con el tercer enunciado tematizante (46) el poeta indica su situación personal y da inicio al clímax de la tercera parte. Se le antepone cual una pausa introspectiva, en tres metáforas la propia reacción anímica y física (46-51). Sigue el triple final del poema (52-68) con tres fases del tan desigual duelo: confrontación, imprecación del enemigo ("bestia maldita"), autodefensa valiente e incondicional. La reducción del yo al núcleo corazonal y la extensión del reinado enemigo al mundo entero marcan un contraste final de suma eficacia. En cuanto a los procedimientos reiterativos, huelga señalar el detalle.

A esta eficacia arquitectónica se une la más estrictamente poética. Se trata de definiciones o ilustraciones metafóricas, alegóricas o visionarias. La fuerza de estos versos descriptivos emana de una riqueza imaginativa que, tras los asomos de arbitrariedad, revela un riquísimo fondo vivencial, sensorial y filosófico. Véanse a título de

ejemplo las magníficas metáforas de los versos 28-30, 33-35, 41-44, 57-58. El otro recurso que añade categoría poética a la eficacia oratoria de este poema son esos versos libres que saben condensar con ritmo y sonoridades ciertos núcleos de intensidad expresiva muy superiores en eficacia prosódica a tanta satisfecha versificación regular.

Y sin embargo es imprescindible señalar que las partes específicamente líricas de este poema son añadidura, magnífico adorno, de eficacia innegable, aditamento funcional, pero conceptualmente cumulativo. Una poesía que quiere ser comprometida y conseguir efectos comunicativos tiene que renunciar a su "pureza" y devolver prioridad al enunciado temático. La denuncia de la injusticia y la propia promesa de resistencia heroica son perfectamente inteligibles aunque, por ejemplo, el lector fuera incapaz de recrear en su imaginación la cruel alegoría de los versos 10-16. Pero no hay, como ya observamos anteriormente, vuelta entera y ruptura respecto a la estética moderna en la poesía de Dámaso Alonso. Más bien estamos ante una difícil síntesis. Para comprobar la diferencia respecto a lo que al comienzo de este libro habíamos presentado como poesía oratoria vuélvanse a leer versos de García Tassara, de Quintana, de Campoamor, para comprobar cuánta riqueza expresiva ha sido conquistada desde entonces. La medialización del lenguaje poético después de haber recibido éste, desde Baudelaire y Mallarmé, una finalidad autónoma, parece ser un abandono, un retroceso. En cambio, la primacía recién devuelta a la tematización implica la reintegración del fenómeno poético en la plena realidad humana y social.

Dámaso Alonso, que tanto ha meditado sobre el enigma poético, no ha escrito metapoesía más que en su primera época. Desde entonces no ha vuelto a tematizar la expresión poética, reservando a este fenómeno el lúcido instrumento de su ensayística en prosa. Pero nos causa asombro constatar hasta qué punto aquella temprana poética en verso y soneto del año 1918 anticipaba la sín-

tesis que llegó a realizar a partir del año 1944. Ahora es el momento de transcribir en su totalidad lo que habíamos citado sólo parcialmente en el capítulo sobre la poesía pura:

CÓMO ERA

¿Cómo era, Dios mío, cómo era?
JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

La puerta, franca.
Vino queda y suave.
Ni materia ni espíritu. Traía
una ligera inclinación de nave
y una luz matinal de claro día.

No era de ritmo, no era de armonía
ni de color. El corazón la sabe,
pero decir cómo era no podría
porque no es forma, ni en la forma cabe.

Lengua, barro mortal, cincel inepto,
deja la flor intacta del concepto
en esta clara noche de mi boda,

y canta mansamente, humildemente,
la sensación, la sombra, el accidente,
mientras Ella me llena el alma toda [21].

1918

El poeta se comenta a sí mismo (en *Poemas escogidos*) diciendo: "Mi soneto trata, inútilmente, de definir una criatura femenina (¿la Amada? ¿la Poesía?) que ha sido para el alma una experiencia total. El fracaso del intento de definición no es sino un aspecto de la *inefabilidad* de las altas experiencias de amor (la

[21] "Cómo era" es lo más antiguo que Dámaso Alonso recoge en su antología *Poemas escogidos, op. cit.*, pág. 14. Véase el comentario que da el poeta a este soneto en las páginas 186-188 de la misma antología.

mística, la poética, la erótica humana)". La sabiduría del corazón, el respeto ante el concepto, la lengua sentida como barro mortal y finalmente un instinto irracional, un principio ideal, un éxtasis inspirado denominado Poesía, éstas son características perennes del poeta Alonso. Pero a lo largo de su vida y bajo los impactos de la historia ha cambiado radicalmente de actitud sacando fuerzas de flaqueza, apretando el concepto hasta que soltara toda su riqueza dialéctica, y cantando la sensación, la sombra, el accidente, pero ya no mansamente, humildemente, sino con rabia, escarnio y conmiseración.

En el fondo ya advertimos, en este soneto primerizo, que Alonso se mantenía consciente en el dilema metafísico que más tarde desterró a sus contemporáneos (Alberti, Lorca, Cernuda, Aleixandre) del tan eufórico paraíso de la "palabra en plenitud" (Guillén). El Hombre-Dios para Alonso no es (ni lo era del todo ni en sus comienzos) "divino" por poseer la palabra creadora, un sustituyente del Creador en y por el reino ideal del Verbo poético, sino por desvelar el inmanente principio divino de la Creación o denunciar los desvíos y las degradaciones de este principio vital afirmado. Poesía no como Huerto aspirado y exclusivo, ni como sustituyente, sino como camino abierto, como vaso comunicante entre existencia y esencia. Con este reintegro funcional de la poesía en la existencia Dámaso Alonso supera el criticismo romántico y el esteticismo moderno, que rehuían ambos la realidad entera. Entre vida y muerte, existencia y transcendencia, plenitud y la nada se establece el inevitable diálogo, pero no reducido al discurso analítico y abstracto de la metafísica, sino abrazando con ella lo sensorial y emotivo en el único gesto sintetizador del decir poético.

SIETE EJEMPLOS DE POESÍA MEDITATIVA

LLUVIA EN LA NOCHE

Llueve mientras se espera la mañana.
Sonidos diminutos se han llevado
un sueño y otro sueño me han dejado.
¡Qué dulce cae la lluvia en mi ventana!

Me trae la flor del agua su lejana
lección con un rumor deletreado.
Se mojan en la torre y en el prado
la caña de maíz y la campana.

Grano en mi corazón, grano y ruido,
esperan que traspase techos, muros,
agua multiplicada, dividida.

El fruto sueña y sueña sin sentido,
se abren dentro los surcos más oscuros,
y llueve, llueve, llueve por mi vida [22].

JOSÉ GARCÍA NIETO, 1940-1943

Ilustración meditativa de un evento natural en situación cotidiana (lluvia que fertiliza el grano y abre los surcos), elevada vagamente por medio de alusiones simbólicas (torre, campana, corazón, agua dividida, sueño sin sentido) a una profesión de fe indecisa entre la resignación y la humildad, pero aun así afirmativa. Ni asomo de extremos, ni júbilo ni rabia desesperada, sino el tono medio y continuo de una aceptación, de una lección aprendida de la mansa lluvia nocturna. La deliberada ausencia de emociones, la falta de tensión, de rigor conceptual, de plasticidad sensorial lo-

[22] Citamos por Cano, *Antología*, pág. 182. El soneto forma parte del libro *Poesía* (1940-1943).

gran, ante la expectativa que nos sugiere la estricta forma del soneto, un efecto de "understatement". Sólo tras el estupendo verso final (14) la opacidad poética se hace transparente en una reiterada lectura, dejando entrever una sencilla estructura de concatenación (torre-campana-ruido/prado-maíz-grano-fruto), algunas calificaciones dislocantes (*flor* del agua, rumor *deletreado*, agua *dividida*) y un empleo del soneto con sorprendente naturalidad, con escasísimos artificios (alguna metáfora, una correlación) y, eso sí, procedimientos reiterativos aplicados con gran eficacia.

Un texto que alcanza su poeticidad mediante (y a pesar de) renuncias en todos los planos (fe sin éxtasis, espera vitalicia, germinación apenas soñada, situación e imaginación consuetudinarias, dicción escasamente realzada). Un intento —a nuestro parecer, afortunado— de combinar comunicación sencilla con la ambiciosa forma del soneto. García Nieto trata de repoblar baldíos obedeciendo a bien sabidas moderaciones, uniendo a la humildad de su meditación una expresión ascética. Decidida vuelta de las aventuras estéticas hacia una llaneza honrada, renuncia a la alta tensión intelectual y expresiva, restauración del *moderato* como *tempo* poético.

R A Z Ó N

En soledad toqué las sienes
llameantes de la alegría.
Era un latir vertiginoso
de evidencias desconocidas.

Ahora comprendo muchas cosas
desesperadamente vivas.
Pensé primero: ser el pájaro,
ser la hoja verde, ser la espiga.
Felicidad de seres mínimos,
abiertos sólo a la sonrisa.
Granar y volar y volver
y verdecer, brillar... Las limpias

horas serían urnas de oro,
donde la gracia se eterniza.
Y sin pasado y sin futuro
y sin presente que nos mida.
Ser como el pájaro y la hoja,
como la espiga.

Mas el pájaro no es feliz,
ni las hojas, ni las espigas.
Ellos no saben que están vivos
y no encuentro quién se lo diga.
Precisan una llamarada,
una clara y punzante espina.
Un hierro que les atormente,
un sentir que algo se aniquila,
un aferrarse a una aventura
que acaso nunca se repita,
ganar a costa del dolor
la alta cumbre de la alegría.

Y así, ¡qué bello, qué grandioso
andar entre las propias ruinas,
saber que hay algo que no ha muerto,
en nuestras manos, todavía!

Felicidad de seres mínimos,
abiertos sólo a la sonrisa.
Pero el dolor no es manantial,
sino carne de la alegría.
Alegría es sentir el alma,
en cada instante, nuestra y viva.
Y es, cuando más se siente el alma,
cuando la llevamos herida [23].

JOSÉ HIERRO, 1947

---

[23] José Hierro, *Poesías completas* (1944-1962), Madrid, 1962, págs. 158 y sig. "Razón" es el tercer poema del sector III (Alma herida) del libro *Alegría*, publicado en 1947.

El poema "Razón" es un razonamiento, con sus adverbios discursivos (ahora, primero, mas, y así, pero no-sino), su estructura oratoria (introito situacional-1-6; tesis-7-18; antítesis-19-22; síntesis-23-30; *peroratio*-31-42), su unívoca intención persuasiva. Si en vez de escribir un ensayo de psicología emocional o un tratado de filosofía moral, Hierro recurre a la expresión poética, lo hace a la zaga de una vieja tradición de poesía confesional y meditativa, cuya veracidad desde siempre residía en la "autenticidad" de un vivir y un sentir personales. Pero, como toda la poesía española de la inmediata posguerra, la de Hierro es una respuesta a una tácita (por general) interrogativa, no es espontánea, sino fruto de reflexión contenida, reacción controlada. El enunciado es una redefinición de la alegría: que ya no será "felicidad de seres mínimos, abiertos sólo a la sonrisa" (9-10 y 35-36), ilustrada con bien sabidas metáforas procedentes de la poesía pura, sino que ahora se trata de "ganar a costa del dolor la alta cumbre de la alegría" (29-30). Esta toma de conciencia frente al optimismo escapista y al escepticismo ideológico de la poesía moderna, por contraste y para convencer supone, en lo formal, una moderación sumamente controlada. Ahí está el presente que nos mide (16), dice el poeta, y en 1947 era un presente de desengaño, de poca confianza en la palabra humana tan abusada. "La palabra cotidiana, cargada de sentido, es la que prefiero" [24]. Y si se "salva de la prosa ha de ser, principalmente, gracias al ritmo, oculto y sostenido, que pone emoción en unas palabras fríamente objetivas" [24]. Poesía convalescente, cautelosa, con metáforas sencillas y una epítesis parsimoniosa y bien calculada emoción (3, 4, 6, 12), en eneasílabos asonantados en los versos pares, de finísima musicalidad *sotto voce*, que desemboca, cuando apenas se ha alzado el tono y se ha sincopado el ritmo (31-34), en un anticlímax final que resume, muy lejos del sistema diseminativo-recolectivo, la lección del poema en una frase colo-

[24] Del Prólogo, *ibidem*, pág. 11.

quial de calurosa gracia popular. José Hierro es uno de los pocos poetas que se salva en continuidad del general síncope cualitativo de la poesía de posguerra. Volveremos a encontrarlo más adelante.

La evolución estilística desde ambiciones restaurativas (neoclasicismo) hacia una ascética renuncia a los visibles y señalados recursos formales del repertorio es una de las tendencias que percorren las décadas desde 1930 hasta 1955. La poesía española, consciente de su lastre retórico, parecía ensayarse en una general prueba de "minimalización" poética. El juicio de Jorge Luis Borges señala alternativas: "Las literaturas que usan el idioma español, clientes del diccionario y de la retórica, no de la fantasía" [25]. Y como la fantasía, en la brillante década moderna que se abandonaba a la dictadura de la imaginación, había llevado a aquella supuesta deshumanización tan poco adecuada a la difícil situación histórica, no quedaba más que una solución resignativa: ni fantasía, ni diccionario, ni retórica (o instrumentario formal), sino introspección moral o sentimental, en voz baja, palabras comunes y sencillez formal, sinceridad en prosa. Esta línea de conducta fue seguida por el poeta granadino Luis Rosales como por ningún otro. Pasando del "dulcísimo estilo tierno de ser suficiente" [26] del libro *Abril* hacia el conceptismo interior de las *Rimas* (véase p. ej. el poema "La última luz") reunidas entre 1937 y 1951, nos encontramos con la sorpresa de *La casa encendida*, donde el énfasis lírico se halla ajustado a la cotidianidad más humilde. Y siguiendo la misma línea, solitario tras la vuelta general a mediados de los años 50, llega a la intensa prosa poética de *El contenido del corazón* (1969). La individualidad creadora de Rosales, tan atento a su íntima Mnemosina, impide que su poesía sea cronológicamente re-

[25] J. L. Borges, *Otras inquisiciones*, Ed. Sur, Buenos Aires, 1952, página 79.

[26] Del poema "Ronda clara", en el libro *Abril*, Madrid, 1935, pág. 17.

presentativa de los rumbos mayoritarios, aunque en la tendencia general coincide con la línea evolutiva hasta su inflexión de 1955. Nuestro propósito nos impone, muy a nuestro pesar, la renuncia a un ejemplo y a un análisis más detallados. Presentamos en cambio un poeta que fue íntimo amigo suyo:

HIJO MÍO

A Juan Luis

Desde mi vieja orilla, desde la fe que siento,
hacia la luz primera que torna el alma pura,
voy contigo, hijo mío, por el camino lento
de este amor que me crece como mansa locura.

Voy contigo, hijo mío, frenesí soñoliento
de mi carne, palabra de mi callada hondura,
música que alguien pulsa no sé dónde, en el viento,
no sé dónde, hijo mío, desde mi orilla oscura.

Voy, me llevas, se torna crédula mi mirada,
me empujas levemente (ya casi siento el frío);
me invitas a la sombra que se hunde a mi pisada,

me arrastras de la mano... Y en tu ignorancia fío,
y a tu amor me abandono sin que me quede nada,
terriblemente solo, no sé dónde, hijo mío [27].

LEOPOLDO PANERO, 1949

La experiencia vital del *fugit irreparabile tempus*, obsesión fundamental de Leopoldo Panero y temática constante en toda su obra poética, se halla en este soneto ilustrada por el inexorable empuje de los cambios generacionales. La comprehensión del individuo como eslabón dentro de la cadena familiar, a menudo extendida a

[27] Leopoldo Panero, *Poesía* (1932-1960), Madrid, 1963, pág. 201. El poema "Hijo mío" forma parte del libro *Escrito a cada instante*, del año 1949.

la filiación del hombre desde la paternidad divina, con su implicación consoladora y aterradora, es la matriz metafórica predilecta de este poeta. La otra constante de su imaginación es la "incarnación" de procesos anímicos, su identificación con fenómenos biológicos (4, 5-6). En un nombrar metafórico de su afección de padre, sucesivamente variado, se evidencia el común recorrido de la vida hacia la muerte, "desde (la) vieja orilla" de la madurez hacia el abandono (13) de la vejez. La poeticidad del soneto resulta principalmente de una sintaxis extensamente fragmentada e iterativa. El alejandrino polirrítmico es un metro estupendamente maleable y variable y suficientemente extenso para la arquitectura "horizontal" y sucesiva de estas cláusulas. El efecto en cierto modo hipotético de la unidad y continuidad conceptual e imaginativa es que el lento proceso desde la fe inicial (1) hasta el terrible sentimiento de soledad ante la nada (13-14) pierde todo dramatismo y se halla sumido en un agnóstico sentimiento de amor. Palabra poética como ritual (auto)sugestivo en virtud de una afirmación amorosa a pesar de desesperada. La abdicación de toda acrobacia formal, de cualquier agudeza conceptual y del tentador desenfreno imaginativo eran las condiciones a que se sometía Panero para lograr el humilde principio poético de "escribo como siento" [28].

¡QUÉ BIEN SÉ LO QUE QUIERO!

¡Qué bien sé lo que quiero! : sólo un trozo —con rocas,
junto al río Voltoya— de la provincia de Ávila.
Sólo un trozo de monte de encinas y berruecos.
Sólo un monte con grandes encinas distanciadas
en sus faldas rocosas, amplias, largas y diáfanas,
muchos días seguidos, antes de entrar en Ávila
(por las calles prosaicas de las afueras, entre

[28] Cf. la "Conclusión" de las *Investigaciones sobre la obra poética de Leopoldo Panero* de Alberto Parra Higuera, Bern-Frankfurt/M, 1971, un intento de captar la esencia de esta poesía en términos lingüísticos.

madrugada y conventos de clarisas, bernardas,
carmelitas descalzas), con el alma descalza.

Sí, ese trozo (con rocas y encinas) me prepara
para la entrada en Ávila, me instala en su tardanza,
me sujeta a su mucha claridad de horizonte,
me quita de los ojos lo que todos prefieren,
me deja en equilibrio de piedra caballera
y en pujanza absoluta de azul sin importancia.
Es un trozo tan alto de fatigas, tan fino
y ocioso de matices, tan activo en suspenso
—a pesar de la sombra creciente del barranco—
que al llegar el crepúsculo no hacen falta campanas.
Es un sueño perpetuo de nieve o sol de agosto
y alegres margaritas de primavera escasa.
Es un trozo —y un solo pajarillo que canta—
con vegas del Adaja, y aun del Eresma, lejos,
y cerca una pequeña ciudad amurallada.
¡Qué bien sé lo que quiero! : quedarme entre sus rocas
y encinas, oponiéndome a todo lo que sea
merma o deformación política del alma [29].

LUIS FELIPE VIVANCO, 1957

Excelente ejemplo de la antigua tradición epideíctica (Curtius, Cap. 10, Paisaje ideal), en su extrema reducción a la inapariencia, a la "inconsciencia". Se trata de la elevación encomiástica de un lugar ideal hacia significaciones simbólicas. En este caso el "trozo de monte", lejana filiación del *locus silvestris* postovidiano, viene a ser lugar e incarnación simbólica de meditación ascética, de disposición anímica, de equilibrio estático. Podrá sorprender esta observación ante un poema tan sencillo, tan afirmativo y "castellano" en su paisaje, pero la filiación retórica es evidente a pesar de hallarse ascéticamente reducida e hipotrofiada (encinas y rocas en

[29] Citamos por José Luis Cano, *Antología de la lírica española actual*, Biblioteca Anaya, Salamanca, 1964, págs. 20 y sig. El poema forma parte del libro *El descampado*, del año 1957.

lugar de las 26 especies de árboles introducidas por el Orfeo ovidiano): en vez de una opulencia diseminativa y lujosa, Vivanco reduce el esquema a la insistente repetición de la encina con sus áridas rocas y a la continua fragmentación (sólo un trozo). La insistencia en lo reducido es la ley que da unidad a esta estructura poemática: el tema, la simbolización del paisaje, la afirmación entre terca y humilde del propio ascetismo, el detalle imaginativo y situacional, todos estos elementos se reúnen en un primer recorrido ascendente hacia un primer intento de alegoría: "con el alma descalza" (1-9). Un segundo recorrido, más breve, asciende ampliando el tiempo y el espacio, hacia aquel verso cumbre (15) que con su "insignificación" y su expresividad rítmica y sonora deslumbra después de tanto decir llano y sin excedencia. Siguen los cuatro versos de definición abstracta del "castillo interior" conquistado y defendido (16-19), y termina el poema en dos movimientos descendentes (20-24; 25-27), diluyéndose la poesía en el deliberado prosaísmo del verso final. Poesía "carmelita", fiel a un radical voto de pobreza en sus recursos, adscrita a la transmisión de una pureza emocional, dando por prueba de su autenticidad un ascetismo que tras efímera elevación intensa lleva a la disolución de la poeticidad.

SALVACIÓN DE LA VIDA

Ven para acá. Qué puedes decir. Reconoces
tácitamente a la aurora.
El aire se ensancha en irradiaciones o en círculos
y todo queda listo para una eternidad que no llega.
Yo y tú y todos los otros, sumados,
enumerados, descomponemos el atardecer,
mas la fuerza de nuestro anhelo es una victoria levísima.
Somos los herederos de una memoria sin fin.
Se nos ha entregado un legado de sueño
que nos llega a las manos desde otras manos y otras
que se sucedieron con prisa. Llevemos

sin parsimonia nuestra comisión delicada. Pongamos
más allá de nosotros, a salvo de la corrupción de la vida,
nuestro lenguaje, nuestros usos, nuestros vestidos,
la corneta del niño, el delicado juego sonoro,
la muñeca, el trompo, la casa.
El niño juega, el niño se adueña de su situación y domina.
Es el bandido, el señor, el malvado,
el generoso, el risueño.
Coge entre sus manos arena y construye un castillo,
toma piedras, levanta catedrales o juega
con la compacta peonza.
Se esconde detrás de una cama o astuto sonríe
amparado por el biombo chinesco.
Qué risas las que se escuchan después cuando el niño
es descubierto por la argucia de otro, al correr de los siglos.
Buscad, buscad ahora de nuevo sin descanso en la alcoba,
detrás del armario, en el cuarto trastero.
Allí escondido sofoca su risa el muchacho,
reprime el estallido de su felicidad de vivir para siempre,
junto a mamá y al perro y al arco.
Buscad, buscad en el desván, en el derrotado jardín,
tras el viejo olmo, o el roble o el cedro.
Mirad hacia arriba. Encaramado se encuentra el muchacho,
y todo vive como ayer, animoso.
Pongámoslo todo a salvo. Entreguemos
pronto nuestro lenguaje a este niño,
enseñémosle a decir "vida", "humanidad", "esperemos",
enseñémosle a hacer una casa, una carretera, un camino.
Salvémoslo todo, queda poco tiempo, este campo,
salvemos el carromato, el colchón, la vieja cubierta del coche,
el carbón del hogar, el atizador, el sombrero.
Queda todavía una chaqueta detrás de la puerta trasera,
ponla también en el carro. Y el rudo martillo.
Algo se nos olvida, no sé lo que es,
ay, marchemos, el niño,
se nos olvida el trompo, el carrito, el jilguero,
se nos olvida el perro guardián. Vete pronto a buscarlo,
ay que me muero, es el río
que ya no se escucha, es el aire

que no se respira, es el viento
que no corre, y el campo
que ya no se ve... Mas vosotros, seguid [30].

CARLOS BOUSOÑO, 1962

Elegimos este poema no por representativo de la comedida, elegíaca y meditabunda poesía que Bousoño venía escribiendo desde 1945, asediando la temporalidad a la que estamos condenados, sino porque con los poemas de *Invasión de la realidad* (1962) la meditación, sin cambiar de tema, permite apreciar un estilo bastante distinto. La salvación, la perduración de la vida, con todo lo precario e injusto que ésta conlleva, debe intentarse "A pesar de todo", según Bousoño, por ofrecérsele "el espectáculo gigantesco del mundo, formidable energía de realidad, tan inexplicable como admirable" [31]. Pero esta afirmación se hace ahora más difícil, amenazada, urgente y desesperanzada. De las odas, los salmos e himnos hemos llegado a este monólogo dramático, estructurado de modo del todo inusual: el resumen (1-16) va al comienzo, en alocución lacónica; representación escénica y panorámica de nuestra situación existencial ("eternidad que no llega", "victoria levísima" mediante la solidaridad humana, salvación de la vida por herencia y tradición), adelgazándose de la idea hacia el ejemplo, de la abstracción hacia la situación concreta ("Pongamos... a salvo de la corrupción de la vida... la casa", 12-16). De aquí arranca una segunda escena (17-35), puramente ilustrativa, evocando el crecimiento inexorable (niño-muchacho) y el retorno eterno "al correr de los siglos" con una sencillez y gracia amargas, dignas del dramatismo absurdo de Vitrac (*Victor*) o de Beckett. Y la tercera parte (36-53), reanu-

[30] Citamos por José Luis Cano, *Antología de la lírica española actual*, *op. cit.*, págs. 60 y sig. Este poema pertenece al libro *Invasión de la realidad*, del año 1962.

[31] Carlos Bousoño, *Poesías completas*, Madrid, 1960, Introducción, páginas 20 y sigs.

dando con el tema de ponerlo todo a salvo, continúa el proceso reductivo presentando una escena de fuga pánica e inútil, alegorizando la muerte individual y la salvación de la vida poniéndola "más allá de nosotros". Puesta en serie de frases hechas, enumeración de objetos aparentemente caótica, en realidad de ricas connotaciones representativas, imperativos y exclamaciones urgentes, intercalación de locuciones adverbiales con estupendos efectos de "superposición" (según la terminología del mismo Bousoño [32]), composición deductiva, salvando la unidad por sencillos procedimientos de iteración y correlación, tales son los recursos aprovechados por Bousoño para lograr con su tema metafísico este estilo poético altamente comunicativo y emocionante.

GESTOS

Una mirada, un gesto,
cambiarán nuestra raza. Cuando actúa mi mano,
tan sin entendimiento y sin gobierno,
pero con errabunda resonancia,
y sondea, buscando
calor y compañía en este espacio
en donde tantas otras
han vibrado, ¿qué quiere
decir? Cuántos y cuántos gestos como
un sueño mañanero,
pasaron. Como esa
casera mueca de las figurillas
de la baraja: aunque
dejando herida o beso, sólo azar entrañable.
Más luminoso aún que la palabra,
nuestro ademán, como ella
roído por el tiempo, viejo como la orilla
del río, ¿qué
significa?

32 C. Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, ^{5}1970, Cap. IX.

¿Por qué desplaza el mismo aire el gesto
de la entrega o del robo,
el que cierra una puerta o el que la abre,
el que da luz o apaga?
¿Por qué es el mismo el giro del brazo cuando siembra
que cuando siega,
el del amor que el del asesinato?

Nosotros, tan gesteros pero tan poco alegres,
raza que sólo supo
tejer banderas, raza de desfiles,
de fantasías y de dinastías,
hagamos otras señas.
No he de leer en cada palma, en cada
movimiento, como antes. No puedo ahora frenar
la rotación inmensa del abrazo
para medir su órbita
y recorrer su emocionada curva.
No, no son tiempos
de mirar con nostalgia
esa estela infinita del paso de los hombres.
Hay mucho que olvidar
y más aún que esperar. Tan silencioso
como el vuelo del buho, un gesto claro,
de sencillo bautizo,
dirá, en un aire nuevo,
mi nueva significación, su nuevo
uso. Yo sólo, si es posible,
pido, cuando me llegue la hora mala,
la hora de echar de menos tantos gestos queridos,
tener fuerza, encontrarlos
como quien halla un fósil
(acaso una quijada aún con el beso trémulo)
de una raza extinguida [33].

CLAUDIO RODRÍGUEZ, 1965

---

[33] Claudio Rodríguez, *Poesía* (1953-1966), Barcelona, 1971, págs. 155 y sig. El poema "Gestos" pertenece al libro primero del volumen *Alianza y condena*, publicado en 1965.

Meditación sobre la posible renovación de la raza, tema noventayochesco de gran frecuencia en la poesía de posguerra. Tratado por Rodríguez, es apenas recognoscible: en lugar de ensalzar o acusar el destino histórico de los españoles, él proyecta una reinterpretación, partiendo desde la superficie visible, redescubierta bajo la ciega costumbre, desde la elementaridad de los gestos comunicativos, llevándonos hacia la utopía precisa aunque exigua de un renovado "gesto claro, de sencillo bautizo, (que) dirá, en un aire nuevo, mi nueva significación, su nuevo uso" (42-46). El tema de España tratado con negación más compasiva que de protesta y con afirmación inteligentemente sugeridora más que oratoria. La ordenación del pensamiento es tan lógica que su esquema parece obedecer a la preceptiva retórica: Un pronóstico atrevido e increíble inicia el poema y anticipa su quintaesencia (1-2); tres interrogativas sondean, en movimiento de espiral, el fenómeno mímico (¿qué quiere decir el gesto de mi mano? 2-9; ¿qué significa la mueca y el ademán de rutina? 9-19; ¿por qué la absurda sinonimia de los movimientos del brazo? 20-26). Siguen dos movimientos de autocrítica, uno comunitario, el otro personal (27-31; 32-39). Entonces, tras un sencillísimo eslabón que vierte la pena retrospectiva hacia la esperanza, el poeta define el gesto utópico mencionado. En un epílogo de inesperada emoción pide la fuerza para conseguir la despedida de un pasado querido por habitual (46-52).

En Rodríguez la poesía española ha encontrado una manera sumamente original (y difícil) de renovar "la palabra... roída por el tiempo, vieja como la orilla del río" (15-18). El instrumento principal es la metáfora previa metaforizada a su vez. Me explico: los gestos son, desde el título del poema, metáfora significando todos los eslabones del proceso comunicativo ("mi nueva significación" 45 como mensaje, "su nuevo uso" 45/46 como códice, "en un aire nuevo" 44 como medio comunicativo). No asistimos pues al usual procedimiento creativo de la metáfora que proyecta

atributos del plano real hacia el plano metafórico. Más bien nos hallamos instalados desde el principio en el plano metafórico de la palabra "gestos" (= sistema comunicativo) y la larga serie de contingencias conceptuales, sensoriales e imaginativas del fenómeno "gesto" irradian asociativamente el amplio campo semántico de "comunicación". De ahí resulta la enorme libertad que puede permitirse Rodríguez en la metaforización secundaria, captando con cada detalle "gestual", por atrevido y alejado que parezca, una faceta pormenorizada del complejo fenómeno "comunicación". De tal modo podemos explicarnos la coherencia de lo que parece ser un irracionalismo metafórico: es una incoherencia con clave. Con esto queda dicho también que los recursos poéticos de Rodríguez provienen casi exclusivamente del sector lexical. Es evidente que renuncia casi por completo al instrumentario iterativo y cumulativo, también al componente sensorial del lenguaje (sonidos, ritmo, métrica), apoyándose apenas en ciertos efectos de la cesura gramatical o de la pausa versal, en finas aliteraciones y asonancias esparcidas. No, el efecto sugestivo de estos versos se basa casi exclusivamente en la semántica sorpresiva, en la apertura contextual, en coyunturas lexicales que pierden su arbitrariedad gracias a la nueva imantación de los campos semánticos operada por la metaforización previa y básica analizada más arriba. La secreta maestría de Rodríguez reside en lograr comunicarnos en un mismo proceso lectivo el códice y el mensaje, la metáfora previa a la vez que sus aplicaciones secundarias. Así puede permitirse la evocación de ese inventario sencillo, cotidiano, a menudo rural tan suyo, que cobra valores connotativos de extrema conceptualidad preservando su eficacia plástica y emotiva. Es un proceso que podría explicarse por magia verbal, lo que sería falso, porque, según vimos, el poeta arguye con orden y lógica en el decurso del poema. Éste es más bien fruto de una enorme flexibilidad de la fantasía y de una rigurosa disciplina unificadora [34].

[34] Compárese lo que dice Carlos Bousoño sobre la inversión del pro

CADÁVER ÍNFIMO

Se murió diez centímetros tan sólo:
una pequeña muerte que afectaba
a tres muelas careadas y a una uña
del pie llamado izquierdo y a cabellos
aislados, imprevistos.
Oraron lo corriente, susurrando:
"Perdónalas, Señor, a esas tres muelas
por su maldad, por su pecaminosa
masticación. Muelas impías,
pero al fin tuyas como criaturas".
Él mismo estaba allí,
serio, delante
de sus restos mortales diminutos:
una prótesis sucia, unos cabellos.
Los amigos querían consolarle,
pero sólo aumentaban su tristeza.
"Esto no puede ser, esto no puede
seguir así. O mejor dicho:
esto debe seguir a mejor ritmo.
Muérete más. Muérete al fin del todo."
Él estrechó sus manos, enlutado,
con ese gesto falso, compungido.
de los duelos más sórdidos.
"Os juro
—se echó a llorar, vencido por la angustia—
que yo quiero morir mi sentimiento,
que yo quiero hacer piedra mi conducta,
tierra mi amor, ceniza mi deseo,
pero no puede ser, a veces hablo,
me muevo un poco, me acatarro incluso,
y aquellos que me ven, lógicamente,
deducen que estoy vivo,
mas no es cierto:
vosotros, mis amigos,

---

ceso alegórico, en el Prólogo a Claudio Rodríguez, *Poesía* (1953-1966), *op. cit.*, págs. 17-22.

deberíais saber que, aunque estornude,
soy un cadáver muerto por completo."

Dejó caer los brazos, abatido,
se desprendió un gusano de la manga,
pidió perdón y recogió el gusano
que era sólo un fragmento
de la totalidad de su esperanza [35].

ÁNGEL GONZÁLEZ, 1967

Poema anecdótico, texto que sin perjuicio podría imprimirse en líneas seguidas de prosa parabólica. Vuelve a la metáfora del cadáver, como Dámaso Alonso en el famoso poema del "Insomnio", para subrayar la condición mortal del hombre. Pero aquí el tema está tratado, y esa es una de las principales innovaciones de los últimos años, humorísticamente, con humor negro, detalles grotescos y un fin desesperanzadamente absurdo. El chiste metafísico, tan caro a los surrealistas, ha vuelto a integrar la gama de las actitudes creadoras admitidas por los poetas últimos. Agresividad, protesta de inutilidad consabida, revolución artística, pero ya recidiva; renuncia a la perfección visible, a la ambición estética, improvisación, entusiasmo y desdén, calor humano e ironía cruel, tales son las cualidades intuidas por este poeta espontáneo. La pluralidad libre de los estilos poéticos, su ironización son consecuencias de esta libertad experimental.

SEIS EJEMPLOS DE POESÍA COMPROMETIDA

Actuar, transformar conciencias, comunicarse con o mejor sin literatura, cuando ésta mengua la eficacia, tal es la intención del poeta comprometido. La gama de los tonos se reduce al intervalo entre alabanza y vituperación. Los recursos que confieren *pathos*

[35] Angel González, *Tratado de urbanismo*, Barcelona, 1967, págs. 36 y siguiente.

al poema son los que sirven. Son casi todos de antiquísima tradición y hostiles al lirismo. Se opta por llamar a las cosas por su nombre, según postulaba Sartre para que la literatura (en particular la prosa) tenga una eficacia concreta [36]. De este modo la poeticidad de estos poemas es escasa y emana en la mayoría de los casos de ciertos procedimientos iterativos, cumulativos y sonoros. Siguen, como ejemplos en línea diacrónica, algunos poemas cuya formalización es tan obvia que renunciamos a un análisis detallado: Altisonancia rimada en la acumulación de definiciones patrióticas de una España pétrea y guerrera, en uno de los cuantiosos sonetos de Dionisio Ridruejo (1942); el verso denso, rápido, de prédica alerta y generosa, confiriéndole calor y gracia a ciertas metáforas o alegorías sumamente cultas, en un fragmento de Eugenio de Nora (1948); compasión exuberante en un extenso poema "social", en endecasílabos entre sublimes y banales, con el gesto de total entrega del poeta Victoriano Crémer (1949); la comunicación del poeta Gabriel Celaya con un obrero mediante la mano estrechada, situación patética a la cual la poesía social recurre con frecuencia, desconfiando de la palabra (1949-1950); la inaparente literaridad de los versos antiliterarios, coléricamente resignados de Blas de Otero (1955); la vulgaridad intencionada e imitación de versos diletantes por Gloria Fuertes (1962).

ESPAÑA DE PIEDRA

A Manuel Machado

Del Pirineo hasta Tejeda —España
del Atlántico, allá, fuerte y remota—
es toda piedra y majestad si brota,
si sube al cielo armada y en campaña.

[36] J. P. Sartre, *Situations II*, Gallimard, Paris, 1948, pág. 28.

Energía que al tiempo desengaña
si eterniza el tropel, desierta y rota,
si la convulsa tempestad no agota
su pujanza en la paz con que se baña.

Toda castillo o crestería, vuelo
pesado, movimiento endurecido,
serenidad —oh Gredos, Guadarrama—

y agonía naciente. Toda anhelo,
toda sin dominar y sin vestido,
toda libre, inmortal. Como se ama [37].

DIONISIO RIDRUEJO, 1942

LO QUE YO PIENSO SOBRE ELLO

A José María Valverde

Como suele decirse: "El incidente ha terminado".
La canoa del amor se ha roto
contra los escollos de la vida corriente.

VLADIMIR MAYAKOWSKY

IV

Con un solo disparo se eliminan los muertos.
Pasa todos los días, y no en secreto.

Pero esta sangre es de un hombre vivo
que luchó con la muerte, y fue vencido.

Y es por amor, poetas, que hizo eso,
por un amor sin figura ni cuerpo.

---

[37] Dionisio Ridruejo, *Hasta la fecha* (Poesías completas), Madrid, 1961, pág. 234. "España de piedra" es el núm. XXXIX de los sonetos *A la piedra* (1934-1942).

Sabía que morir no es mejorar de sitio,
pero aceptó ser puente en un camino.
Así, soltando las anclas del Tiempo
hacia el futuro, ha sido muerto.

Sí; la canoa del amor se ha roto.
¿Qué edificar con astillas de odio? [38].

EUGENIO DE NORA, 1948

BIENAVENTURADOS LOS POBRES

Llegáis de las regiones del salitre,
arrancados por vientos y cuchillos;
triste carne de ortiga y mordedura,
caída como un fruto de pecado.

Despavoridas sombras, empujadas
continuamente por el sol naciendo;
continuamente rotas; de continuo
sacudidas por pánicos celestes.

Desnacidos clamáis. Buscáis en vano
la raíz de la sangre, el hueco oscuro,
húmedo y fiel, en que se abrió la estrella
que os clavó contra un aire de ceniza.

Os contemplo en silencio, reflejados
en los pálidos charcos, que la lluvia
alimenta en las calles olvidadas,
mordiendo duramente vuestros nombres.

Huecos seres de pana rencorosa,
despojos sucios de la mar inmensa.
¿Qué recuerdos sostienen en la playa
vuestras podridas vigas?

[38] Eugenio de Nora, *Contemplación del tiempo*, Madrid, 1948, página 62. Lo que transcribimos es la cuarta parte del largo poema en cinco partes intitulado "Lo que yo pienso sobre ello".

¿Son alcobas de mármoles y espejos?
¿Pálidas rosas, escarchadas músicas?
¿O las doradas brumas de la aurora
batiéndose entre sedas y esmeraldas?

Es difícil saber si os duele el aire,
cuando, con voz de tigre, se acumula.
Es difícil saber si en las pupilas
tenéis azufre o fuego, o sólo lágrimas.

Es difícil llegar por vuestros dedos
a un corazón de esparto o de ternura.
Es difícil saber... Porque sois pobres,
y los pobres son pozos sin medida.

Porque ignoráis que hay seres macilentos
que hacen versos y músicas; que tejen
dorados sueños para las muchachas
y palacios de niebla, inhabitables.

No conocéis el esplendor de un alba
hecha de luz eléctrica y violines,
crujiente de almidones y de encajes,
tutelada por rígidas duquesas.

No sabéis del chocar de esbeltas copas
rebosantes de vino y de retórica;
ni del agrio sabor de los pescados
del viejo Volga o del Danubio azul.

Sólo sabéis decir, con roncas voces,
que tenéis hambre o frío, y, entre cánticos,
de ritmo bárbaro, meceros, acunaros,
hasta olvidar, dormidos, que sois hombres.

No conocéis más flores que los hielos
prendidos a la carne; ni más albas
que la ausencia cruel y despoblada
del alto firmamento que os hostiga.

No sabéis de más vino que la sangre;
ni de más alimento que el pan seco,

roído en despoblado, como perros
perseguidos por niños, a pedradas.

Vivís sin primaveras, sobre un húmedo
mundo sombrío de azulados limos.
Y vuestro pobre corazón de trapo
rebota silencioso entre la nieve.

Llegáis de las regiones del salitre;
de las constelaciones más amargas;
del más puro silencio, del más hondo:
el silencio del hombre desamado.

Sois como una lluvia densa, golpeando
el bronce roto de una gran campana
colgada de los árboles, en medio
de un campo rojo y solo...

Por eso yo quisiera con mi verso
coronaros de yedras violentas,
en este teológico verano
transparente como una inmensa pena.

Y besaros los ojos de diamante;
y los labios de tierra destruida,
y entregarme también a vuestras hambres
como un pan, sin cesar multiplicado.

Porque buscáis en vano las raíces
de vuestra muerte oscura, yo quisiera
inundaros de auroras o de sangres,
y surcaros, desnudo, como un astro.

Porque llegáis del más duro silencio,
grito a los cielos: ¡Bienaventurados
los pobres, porque ellos tendrán la música
cuando la tierra sea un apagado eco...! [39].

VICTORIANO CRÉMER, 1949

---

[39] Victoriano Crémer, *Poesía total* (1944-1966), Barcelona, 1967, páginas 99-102. El poema "Bienaventurados los pobres" forma parte de *Las Horas perdidas*, del año 1949.

A ANDRÉS BASTERRA

...
Mira, Andrés, cómo estamos unidos pese a todo,
cómo estamos estando, qué ciegamente amamos.
Aunque ya las palabras no nos sirven de nada,
aunque nuestras fatigas no puedan explicarse
y se tuerzan las bocas si tratamos de hablarnos,
aunque desesperados,
bien sea por inercia, terquedad o cansancio,
metafísica rabia, locura de existentes
que nunca se resignan, seguimos trabajando,
cavando en el silencio,
hay algo que conmueve y entiendes sin ideas
si de pronto te estrecho febrilmente la mano.

La mano, Andrés. Tu mano, medida de la mía [40].

GABRIEL CELAYA, 1949-1950

A LA INMENSA MAYORÍA

Aquí tenéis, en canto y alma, al hombre
aquel que amó, vivió, murió por dentro
y un buen día bajó a la calle: entonces
comprendió: y rompió todos sus versos.

Así es, así fue. Salió una noche
echando espuma por los ojos, ebrio
de amor, huyendo sin saber adónde:
a donde el aire no apestase a muerto.

Tiendas de paz, brizados pabellones,
eran sus brazos, como llama al viento;

[40] Gabriel Celaya, *Poesía* (1934-1961), Madrid, 1962, pág. 242. Transcribimos la duodécima estrofa del poema "A Andrés Basterra", con el verso final. Este largo poema forma parte de *Las cartas boca arriba*, con poemas de 1949/1950.

olas de sangre contra el pecho, enormes
olas de odio, ved, por todo el cuerpo.

¡Aquí! ¡Llegad! ¡Ay! Ángeles atroces
en vuelo horizontal cruzan el cielo;
horribles peces de metal recorren
las espaldas del mar, de puerto a puerto.

Yo doy todos mis versos por un hombre
en paz. Aquí tenéis, en carne y hueso,
mi última voluntad. Bilbao, a once
de abril, cincuenta y tantos [41].

BLAS DE OTERO, 1955

¡HAGO VERSOS, SEÑORES!

Hago versos, señores, hago versos,
pero no me gusta que me llamen poetisa,
me gusta el vino como a los albañiles
y tengo una asistenta que habla sola.
Este mundo resulta divertido,
pasan cosas, señores, que no expongo,
se dan casos, aunque nunca se dan casas
a los pobres que no pueden dar traspaso.

Sigue habiendo solteras con su perro,
sigue habiendo casados con querida,
a los déspotas duros nadie les dice nada,
y leemos que hay muertos y pasamos la hoja,
y nos pisan el cuello y nadie se levanta,
y nos odia la gente y decimos: ¡la vida!

Esto pasa, señores, y yo debo decirlo [42].

GLORIA FUERTES, 1962

---

41 Blas de Otero, *Pido la paz y la palabra*, Santander, 1955, págs. 9 y sig. Estos son los versos introductorios del libro mencionado, dedicados "a la inmensa mayoría".

42 Gloria Fuertes, "*...que estás en la tierra...*", Barcelona, 1962, página 70.

SEIS EJEMPLOS DE METAPOESÍA

PASA Y SIGUE

Uno va, viene y vuelve, cansado de su nombre;
va por los bulevares y vuelve por sus versos,
escucha el corazón que, insumiso, golpea
como un puño apretado fieramente llamando,
y se sienta en los bancos de los parques urbanos,
y ve pasar la gente que aún trata de ser alguien.

Entonces uno siente qué triste es ser un hombre.
Entonces uno siente qué duro es estar solo.
Se ojean febrilmente los anuarios buscando
la profesión "poeta" —¡ay, nunca registrada!—
Y entonces uno siente cansancio, y más cansancio,
solamente cansancio, tiempo lento y cargado.

Quisiera que escucharais las hojas cuando crecen,
quisiera que supierais lo que es abrirse al aire
creyendo que uno colma de evidencia el instante
con un golpe de savia y ascendencia situada,
quisiera que pensarais después de tanto esfuerzo
que esa gloria y sorpresa fueron luz, fueron nada.

Lloraríais conmigo la lágrima o la estrella,
lloraríais verdades de temblor transparente,
caeríais como gotas de lo espeso afligido
y en lo pálido y liso diminutos tambores
sonarían al paso de los números neutros
como largos sumandos de implacable cansancio.

Lloraríais, y ¡ay!, lloro, yo, plural, yo, horadado,
desalmándome lento, sintiendo ya los huesos
que, sueltos, se golpean, y al fin, desencajados,
baten, baten, aventan —polvo y paja— mi vida.
Lloraríais si vierais cómo pienso en vosotros.
Lloraríais, y ¡ay, lloro!, lluevo amén mi fatiga.

Da miedo ser poeta: da miedo ser un hombre
consciente del lamento que exhala cuando existe.

Da miedo decir alto lo que el mundo silencia.
Mas ¡ay! es necesario, mas ¡ay! soy responsable
de todo lo que siento y en mí se hace palabra,
gemido articulado, temblor que se pronuncia.

Pensadlo: Ser poeta no es decirse a sí mismo.
Es asumir la pena de todo lo existente,
es hablar por los otros, es cargar con el peso
mortal de lo no dicho, contar años por siglos,
ser cualquiera o ser nadie, ser la voz ambulante
que recorre los limbos procurando poblarlos.

A través de mí pasa: Yo irradio transparente,
yo transmito muriendo, yo sin yo doy estado
al hombre que si mira parece que algo exige,
y simplemente mira, me está siempre mirando,
y esperando, esperando desde hace mil milenios
que alguien pronuncie un verso donde poder tenderse.

Sonámbulos acuden a mí los que no saben
ni sufren o si sólo por no muertos del todo
aún siguen suspirando sin encontrar su forma,
su expresión absoluta, su descanso y mi olvido.
Y como quien conjura fantasmas yo pronuncio

palabras en que dejo de ser quien soy por ellos.
Cuando grito, no grita mi yo para decirse.
Cuando lloro, quien llora dentro de mí es cualquiera,
y es tan sólo en los otros donde vivo de veras.
Mis cantos son los cantos rodados que una mansa
corriente milenaria suaviza y uniforma,
y el murmullo del agua los va deletreando.

¡Oh jóvenes poetas!, mirad, estoy llamando,
hundido en ese fondo que aún no ha sido expresado
de los muertos y el muerto que yo sumo al fracaso.
Decid lo que no supe, lo que nadie aún ha dicho.
Yo cumplí lo que pude, pero todo fue en vano,
y hoy me siento cansado —perdonadme—, cansado.

No me hagáis más preguntas: Cantad cara al mañana
lo común de la sangre, lo perpetuo y corriente.
No, al solo yo atenidos, penséis que vuestra muerte
es la muerte sin vuelta y el fin de vuestro anhelo.
Mientras haya en la tierra un solo hombre que cante,
72 quedará una esperanza para todos nosotros [43].

GABRIEL CELAYA, 1952-1953

Dilema del poeta comprometido ("soy responsable", 34) que reflexiona su intrínseca dificultad ("da miedo ser poeta", 31) y, apreciando el callejón sin salida, reafirma, "después de tanto esfuerzo" (17), la convicción de que "ser poeta no es decirse a sí mismo" (37). Redefinición de lo que en un momento de crisis y cansancio es la profesión "poeta" (10), pero ni mediante concisos argumentos ni en denso análisis ni por procesos de metonimia alegórica; sino característicamente con extensa exhibición del propio sentir, invitando por gestos de generosidad y abnegación a las emociones de compasiva solidaridad. Incluso la base de la argumentación es de índole sentimental, no es otra cosa que el romántico postulado del Poeta salvador (47-48), del Canto redentor (71-72). Esta reflexión metapoética elude los sectores de la esencia, de la transmisión poéticas, insistiendo reiterada y explícitamente en el tema de la finalidad comunitaria de la poesía. No interesa cómo era ni cómo es la poesía, mas cómo quisiera el poeta comprometido que fuera.

Los asomos de resignación que observamos en pleno auge de la "poesía social" en España han ido reforzándose hacia el fin de los años cincuenta. El mismo Gabriel Celaya, en una evolución sorprendente, acaba de publicar una serie de crucigramas letristas y

[43] Gabriel Celaya, *Poesía* (1934-1961), Madrid, 1962, págs. 265-267. El poema "Pasa y sigue" forma parte de *Paz y concierto*, con poemas de 1952-1953.

espejismos borgianos en su libro *Campos semánticos* (1971), desembocando en el antípoda de lo que era su credo poético anterior.

EL PECADO DEL LENGUAJE

No todo el que me dice ¡Señor, Señor!
entrará en el reino de los cielos.

(Mateo, VII, 21)

Del miedo original, sólo me pudo
mi palabra salvar. Venció su mano
al mundo en su avalancha de oceano,
de viento contra el corazón desnudo.

Detrás del transparente y duro escudo
miré, abrigado, el desamparo humano,
la sima del crepúsculo lejano,
la muerte inmensa y el horror menudo.

También de Ti, Señor, me he preservado
y me preservo ahora con nombrarte,
y aún más cuando Te rimo este pecado.

Vano fuera no interpretar mi parte;
tal vez con la herramienta que me has dado
de hablar, Te ganaré, para callarte [44].

JOSÉ MARÍA VALVERDE, 1954

También aquí el poeta medita sobre la función de su palabra poética, pero en sentido invertido al que observamos en Celaya. Valverde alude a la posible salvación del miedo original (1-2) gracias al decir poético. Pero ya desde el segundo cuarteto recurre a la duda fundamental de toda poesía religiosa: la palabra no es

[44] José María Valverde, *Poesías reunidas* (hasta 1960), Madrid, 1961, página 155. El soneto "El pecado del lenguaje" integra los *Versos del Domingo*, del año 1954.

más que un escudo, un pretexto, tras el cual el poeta se preserva y, en gesto cobarde, se abriga (6), aunque nombre incluso al Señor (epígrafe de San Mateo). En desesperada dialéctica Valverde termina evaluando el extremo de una negación del Verbo originalmente divino, atribuyéndole la función de callar a Dios, condenando el lenguaje a ser pecado, según se define en el título. He aquí un soneto de gran tensión conceptual, recorriendo también en el procedimiento poético una extensa gama de posibilidades: desde la alegoría hipertrófica del primer cuarteto con su grandilocuencia los recursos vistosos van esfumándose hacia una "minilocuencia". También este poema es característico y denota el clima resignativo de los años cincuenta. Se creía intensamente, por ejemplo, en la justicia social o divina, pero se desconfiaba de la poesía, atribuyéndole supuestas cualidades de redención humana en dolorosa y patética sentimentalidad, como en Celaya, o revelando su índole egoísta rebajándola a la pecaminosa condición de mentira y autoengaño.

José María Valverde tampoco se atuvo definitivamente a esta actitud resignativa, sino demuestra una renovada confianza en la función de la palabra poética, atribuyéndole desde 1960 una capacidad de crítica social y política que es compatible con un estilo sumamente alusivo, excediendo notablemente el lenguaje normal. Véanse al respecto los nuevos poemas incluidos en *Enseñanzas de la edad* y en la dolorosa crítica que dirige a la España tradicionalista en *El profesor de español* (1971).

POEMA VULGAR

Mi poesía sube a los tranvías
y de tanto viajar entre la gente
se ha hecho igual que los hombres y los quiere.
Tiene apretada la belleza en versos
de traje gris raído. Va al trabajo

—mi poesía es hombre de oficina
por la mañana— como los demás.
Mi poesía paga al cobrador,
oye las discusiones e interviene
cuando la rabia que la habita estalla
y dice: "¡Esto es el colmo! ¡No hay derecho!".
Y entonces se le salen versos claros,
versos como disparos contenidos
largamente, y en esto se parece
también a sus amigos de viaje.
Como ellos va mirando hacia la calle
con tristeza, y el ruido del tranvía
le recuerda las cosas de la vida.
Mi poesía tiene poco sueldo,
a veces lleva ojos de sumar,
de ir pensando en lo caro que está todo,
en cómo puede haber gente que pague
tanto por la casa; y la mirada
se le queda pegada en algún coche,
y siente envidia y odio por su dueño,
como sus compañeros de tranvía,
como sus compañeros. Pero sigue,
continúa el viaje hasta el trabajo,
donde también hay cosas que le duelen,
donde piensa en su hijo, en su mujer,
piensa en el anticipo que ya lleva,
en la paga esperada inútilmente,
y a veces imagina playas de oro,
montañas verdes, ruidos de agua clara,
primaveras sin humo ni tranvías,
y le entran ganas de gritar de pronto
cosas prohibidas. Pero calla y sigue
y en ocasiones estos gritos muertos
se hacen poemas que también querrían
viajar en los tranvías, en las manos
de algún lector amigo y compañero.

El regreso es lo mismo que la ida.
¡Qué queja de metal y de madera!
Mi poesía, en medio de los hombres,

se ha hecho hombre también, y vuelve a casa,
se quita la chaqueta endecasílabo,
se pone un verso corto de canción
y ríe con su hijo y su mujer
y cena un trozo del dolor de todos
y se acuesta rendida de cansancio
y como sus amigos de tranvía
espera un nuevo día, un mundo nuevo [45].

JESÚS LÓPEZ PACHECO, 1961

Lejos de la seriedad de la metafísica o de la política, este "Poema vulgar" explica mediante una sencilla alegoría cotidiana (la vida diaria de un pequeño hombre de oficina, 6) su concepción de la poesía. Con su vulgaridad humorística está más cerca de la amable fantasía de Jacques Prévert que de la trivialidad sublime, la ironía patética de Bertolt Brecht. Notamos una radical renuncia a toda oratoria y una recuperación, mansa aún y mitigada, de la lúdica actitud creadora de los humoristas (véase el cap. IX), pero ateniéndose a una temática humana y fraternalmente social. El "seriesismo", según decía Ramón Gómez de la Serna, deja de ser la nota dominante de la poesía española, que viene ensanchando sus libertades admitiendo nuevamente el juego y el chiste, sin volver, a estas alturas (1961), a la euforia expresiva y metafórica de los "ismos".

TEORÍA Y ALUCINACIÓN DE DUBLÍN

I

TEORÍA

Un instante vacío
de acción puede poblarse solamente

[45] El "Poema vulgar" de Jesús López Pacheco, forma parte de las *Canciones del amor prohibido*, publicadas en Barcelona, 1961. Citamos por la Antología de la *Poesía social*, editada por Leopoldo de Luis, Madrid, 1965, págs. 388-390.

de nostalgia o de vino.
Hay quien lo llena de palabras vivas,
de poesía (acción
de espectros, vino con remordimiento).

Cuando la vida se detiene,
se escribe lo pasado o lo imposible
para que los demás vivan aquello
que ya vivió (o que no vivió) el poeta.
Él no puede dar vino,
nostalgia a los demás: sólo palabras.
Si les pudiese dar acción...

La poesía es como el viento,
o como el fuego, o como el mar.
Hace vibrar árboles, ropas,
abrasa espigas, hojas secas,
acuna en su oleaje los objetos
que duermen en la playa.
La poesía es como el viento,
o como el fuego, o como el mar:
da apariencia de vida
a lo inmóvil, a lo paralizado.
Y el leño que arde,
las conchas que las olas traen o llevan,
el papel que arrebata el viento,
destellan una vida momentánea
entre dos inmovilidades.
Pero los que están vivos,
los henchidos de acción,
los palpitantes de nostalgia o vino,
esos... felices, bienaventurados,
porque no necesitan las palabras,
como el caballo corre, aunque no sople el viento,
y vuela la gaviota, aunque esté seco el mar,
y el hombre llora, y canta,
proyecta y edifica, aun sin el fuego [46].

José Hierro, 1964

[46] José Hierro, *Libro de las alucinaciones*, Madrid, 1964, págs. 3 y sig.

A modo de prólogo a su *Libro de las alucinaciones,* José Hierro desea justificar la poesía. Lo hace en dos poemas (I Teoría, II Alucinación) entrelazados por el argumento y por el sistema correlativo. La "Teoría" reafirma la moderación resignada de los poetas españoles que habían recorrido la fase heroica y que, desde 1955 aproximadamente, están de vuelta. La poesía está condenada a ser "sólo palabras" (12), a llenar "un instante vacío" (1) con "apariencia de vida" (22), con "vida momentánea" (27). En un sutil juego de correlación paralelística con los términos comparativos viento, fuego y mar, elementos naturales dinamizantes, Hierro define la precaria actividad creadora del poeta, reconociendo la superioridad de "los henchidos de acción... felices, bienaventurados" (30, 32), sin menosprecio altivo, sin ironía, sólo con la indicación de que algo falta, a pesar de ser prescindible (34-37). Buen ejemplo de argumentación por metáforas.

En "Teoría" se le designaba a la poesía su lugar en el mundo, su posible función complementaria. La segunda parte, "Alucinación" (versos 38 a 70, que sólo transcribiremos parcialmente), trata de los valores intrínsecos de la poesía, de su lugar en el vivir íntimo del poeta.

II

ALUCINACIÓN

.....

(Imaginar y recordar me llenan
el instante vacío.)
Me asomo a la ventana.
Fuera no es Dublín lo que veo,
sino Madrid. Y, dentro, un hombre
sin nostalgia, sin vino, sin acción,
golpeando la puerta.
Es un espectro
que persigue a otro espectro del pasado:
el espectro del viento, de la mar,

del fuego —ya sabéis de qué hablo—, espectro
que pueda hacer que cante, hacer que vibre
su corazón, para sentirse vivo [47].

Si la poesía no era más que un accidente gratuito dentro del sistema activo de la realidad, para el poeta, "hombre sin nostalgia, sin vino, sin acción" (62-63), puede ser (don fortuito) esencia vivificante, aun proviniendo de alucinaciones espectrales. Afirmación mínima, existencial aunque privativa; reducto en el corazón humano, lugar irreductible. Tras la poda ya se anuncian los nuevos brotes de una poética que ya no piensa exclusivamente en los efectos del mensaje sobre un público ilusoriamente mayoritario, sino también en las contingencias anímicas del acto creador y en la rica potencialidad experimental de la formalización.

UN CANTO

Un canto.
Quisiera 'un canto
que hiciese estallar en cien palabras ciegas
la palabra intocable.
Un canto.
Mas nunca la palabra como ídolo obeso,
alimentado
de ideas que lo fueron y carcome la lluvia.
La explosión de un silencio.

Un canto nuevo, mío, de mi prójimo,
del adolescente sin palabras que espera ser nombrado.
de la mujer cuyo deseo sube
en borbotón sangriento a la pálida frente,
de éste que me acusa silencioso,
que silenciosamente me combate,
porque acaso no ignora
que una sola palabra bastaría

[47] *Ibidem*, pág. 6.

para arrasar el mundo,
para extinguir el odio
y arrastrarnos.

El equilibrio de una sola hoja
viva sobre la nieve,
la duración fugaz de los otoños,
el sueño indefinido
del año oscuro y la naturaleza,
la posesión feraz de las semillas,
el secreto enterrado,
la sucesión remota de las madres y del aire infalible,
el hilo roto, el argumento roto
del navegante que regresa después de mucho tiempo
y ya no reconoce lo que amaba.

Ven tú que tardas,
amanecer que tardas bajo la costra opaca
de los considerandos y las consecuencias,
de la moral al uso y su negro negocio,
del rito, del corchete, la liturgia,
la reverencia, el miedo en que no queda
de la fe ni una lágrima
que no hayan de antemano entregado o vendido
como mercadería o propaganda.

Dura la noche,
la pasión amarilla del cobarde,
la postura fetal de la avaricia,
la putrefacta risa de la hiena,
el fingido reposo de aquel que bien quisiera
ahuyentar lo vivido, la lámina acerada
del puñal y el amor inocente.

¿Por este sueño he combatido? [48].

José Ángel Valente, 1966

---

[48] José Ángel Valente incluye este poema "Un canto" en la sección VII de su libro *La memoria y los signos*, Madrid, 1966, págs. 129-131.

En un interesante ensayo sobre la "cortedad del decir" o el tópico de la inefabilidad, José Ángel Valente llega a una interpretación significativa: "¿No se convertiría, visto a esta luz, el tópico de la inefabilidad en tópico de la eficacia radical del decir? En efecto, la cortedad del decir, la sobrecarga de sentido del significante es lo que hace, por virtud de éste, que quede en él alojado lo indecible o lo no explícitamente dicho. Y es ese resto acumulado de estratos de sentido el que la palabra poética recorre o asume en un acto de creación o de memoria" [49]. Significativa nos parece esta renovada afirmación de la esencia creadora —"une nuit de mille naissances" según Valéry— de la palabra poética, porque denota la vuelta de los jóvenes poetas españoles a consideraciones metapoéticas. El decir poético ha dejado de considerarse como acto gratuito y socialmente inoperante, y acaba de revelar otra vez su eficacia radical.

Ahora bien, en "Un canto" Valente está muy lejos de perseguir *Le Mot* de Mallarmé, "la palabra intocable" (4) de la poesía pura. Es cierto que comienza postulando la palabra como "explosión de un silencio" (1-9). Pero luego le adscribe su función fraterna, afirmando que "una sola palabra bastaría para arrasar el mundo, para extinguir el odio" (10-20). Sigue una densa serie de imágenes que ilustran la condición temporal de la tensión poética (21-31). Se invoca después la función purificadora de la poesía destinada a romper "la costra opaca" de las instituciones corruptas (32-40) y, en una estrofa particularmente violenta, se opone el depravado comportamiento social reinante al exiguo y amenazado "amor inocente" (41-47). El canto, según vemos, no sólo se postula, se define y se condiciona, sino se opone a la corrupción de la sociedad y del corazón humano. Y según progresa el poema, la proporción de afirmaciones y de negaciones se invierte, preparando

---

[49] José Ángel Valente, "La hermenéutica y la cortedad del decir", en *Amaru*, núm. 9 (Lima, marzo 1969), págs. 77-80. La cita es de la pág. 79.

con el creciente oscurecimiento la amarga interrogante final. La aparente resignación se disuelve explícitamente en el poema final de *La memoria y los signos,* titulado "No inútilmente". Ahí el poeta afirma su fe en un futuro alcance de la palabra, para bien de todos y en particular de los que han de venir.

.....

17 Pues más allá de nuestro sueño
las palabras, que no nos pertenecen,
se asocian como nubes
que un día el viento precipita
sobre la tierra
para cambiar, no inútilmente, el mundo [50].

Con esto y con las palabras "Sobre poesía social" en la antología de Leopoldo de Luis [51], en particular sobre la mayoría como lema, queda determinada la posición de Valente respecto a la poesía comprometida. Poesía ya no es tanto comunicación, sino sobre todo conocimiento. Por consiguiente el poeta lamenta la pérdida del cuidado de lo formal y persigue, en su propia obra, un canto en versos libres (basados en el endecasílabo), con coincidente estructuración estrófica y temática, con eficacia intensificadora de variados recursos rítmicos, sonoros y metafóricos, abarcando las modalidades expresivas desde la llaneza coloquial hasta el énfasis apasionado [52].

La nueva posición de la poesía española a mediados de la década de los sesenta queda bien determinada, a nuestro parecer, en

---

[50] *La memoria y los signos, op. cit.*, pág. 141.

[51] Leopoldo de Luis, *Poesía social, Antología, op. cit.*, págs. 341-344. Esta poética es del año 1965, incluyendo respuestas a una entrevista del año 1963.

[52] Compárese el estudio, en muchos aspectos coincidente con nuestras observaciones, de Santiago Daydi Tolson, *Poesía social: un caso español contemporáneo,* Instituto de Lenguas y Literatura, Universidad Católica de Valparaíso-Chile, Serie Monografías, núm. 3, [2]1971. Hace una interpretación metódica del poema "No mirar" de José Ángel Valente.

la actitud de Valente: función más bien utópica que crítica de la poesía, ambición menos comunicativa que cognoscitiva, estilo que reintegra cautelosamente requisitos formales de excelencia y metonimia, pero siempre como medio de intensificación, nunca como finalidad en sí.

WITHOUT WORDS

Pero nosotros, ¿qué sabemos de las fuerzas
que nos unen?

(SAINT-JOHN PERSE)

siempre a estas horas cae hoja inmensa de álamo
el cielo del otoño cubriéndonos ah túnica
que nos hace mortales ciegos cómo saber
si esta violenta música que interroga a los cuerpos
es el amor o el viento nocturno en el instante
de esparcirnos
cae siempre cuando el abrazo último
y entonces las palabras bajo el mar qué decirte
entre espejos que hurtan nuestra imagen durmientes
flotando en el cadáver de la aurora lejanas
hogueras donde arde la vida qué palabras
girando con la rosa del vacío emergiendo
desde el lívido invierno del idioma en los tallos
donde el silencio verde florece en las colinas
girando estrella viva oculta en las ruinas
que preside el crepúsculo dónde dónde palabras
para decir tú vienes mueve el viento los mirtos
hemos muerto hace mucho y no obstante aún yacemos
ardiendo entre las sombras con la edad de la noche [53].

ANTONIO LÓPEZ LUNA, 1967

[53] El poema "Without Words" de Antonio López Luna forma parte de su libro *Memoria de la muerte*, Madrid, 1968. Citamos por la *Antología* de Florencio Martínez Ruiz, *op. cit.*, págs. 286 y sig.

Título inglés, epígrafe de un poeta francés, letras minúsculas y ausencia de puntuación —indicios de modernidad entre divertida y provocativa—. En el plano de las imágenes: asociaciones que exceden con vehemencia la plausibilidad o la analogía, cobrando por el azar virtualidad de semioculto sentido (9-11; 18-19). En el plano de la sintaxis: acumulación aditiva, paratáctica, asindética y a veces anafórica, verbos escasos, en temporalidad indiferente, modalidad indicativa y frecuente enlace con gerundios, trabazón paralógica basándose en sugerencias imaginativas o psicológicas. En el plano semántico: epítesis incoherente, verbos adoptados en un sentido poco específico, nombres insertados en conjuntos metafóricos con su peculiar plasticidad sensorial, sobre todo visual.

Con este análisis apenas modificamos la definición genérica que se hace del lenguaje surrealista [54]. La trabazón metafórica, la estructuración relativamente clara (interrogativa 3-6; inadecuación de la palabra 8-17; respuesta sibílica 17-19) y la insistencia iterativa en la parte central confieren coherencia argumental en grado suficiente para hacer de este poema aparentemente hermético a la vez una dolorosa lamentación acerca de la palabra insuficiente y un densísimo cántico de unión amorosa. La poesía en España parece recuperar, hacia 1970, un estado de autonomía al que deliberadamente había renunciado durante unos cuarenta años.

---

[54] Compárese por ejemplo Anna Balakian, "La langue surréaliste", en *Langues et Littérature*, Actas del VIII congreso de la FILLM, Paris, 1961, páginas 238-239.

Apéndice I

BIBLIOGRAFÍA CRONOLÓGICA DE LOS LIBROS DE POESÍA APARECIDOS ENTRE 1883 Y 1971

(Selección)

Nota preliminar. — De los poetas que seleccionamos solamente se tiene en cuenta su producción lírica. El orden establecido a este respecto está determinado por la fecha de aparición de las obras, no por el año en que fueron escritas. Para dar una idea de su influencia posterior citamos no solamente la primera edición, sino también las siguientes y además las colecciones de poesía y las obras completas. El aspecto geográfico queda claro por la nota del lugar de aparición. Cuando falta dicha nota, el lugar es Madrid. B. A. significa Buenos Aires.

La edición por la que se cita en este trabajo lleva un asterisco *.

Las siglas empleadas se explican en la pág. 536 y siguiente.

FUENTES

Monografías críticas sobre determinados poetas.
Obras completas.
Diccionario de Literatura, Madrid, ²1953.

Las siguientes antologías: Onís, Madrid, 1934; Diego, Madrid, ²1934; Moreno, Madrid, 1946; Antología consultada, Valencia, 1952; Macrí, Parma, 1952; Cano, Madrid, ²1963; Castellet, Barcelona, 1960; Ribes, Madrid, 1963; Mantero, Barcelona, 1966; Batlló, Madrid, 1968; Castellet, Barcelona, 1970; Martínez Ruiz, Madrid, 1971.

Salvador Rueda, 1857-1933:

1883 *Noventa estrofas.*
Cuadros de Andalucía.
1885 *Poema nacional: Costumbres populares.*
1888 *Sinfonía del año,* poema.
1889 *Estrellas errantes.*
1890 *Poema nacional: Aires españoles.*
Himno a la carne.
1891 [1]*Cantos de la vendimia.*
1892 *En tropel.*
[2]*Cantos de la vendimia,* Valencia.
1893 *La bacanal.*
1895 *Fornos,* poema.
1896 *El bloque,* poema.
1897 *Bajo la parra,* prosa y verso.
Camafeos, Sevilla.
1898 *El César.*
Flora, poema.
1900 *Piedras preciosas,* 100 sonetos.
1906 *Fuentes de salud,* pról. de M. de Unamuno.
1907 *Trompetas de órgano.*
1908 *Lenguas de fuego.*
1910 *El poema a la mujer.*
Poesías completas, Barcelona.
1912 *Poesías escogidas.*
1913 *Cantando por ambos mundos,* Barcelona.
1917 *Poesías escogidas,* Méjico.
1928 *Antología poética.*

Miguel de Unamuno, 1864-1936:

1907 *Poesías,* Bilbao.
1911 *Rosario de sonetos líricos.*

1920 *El Cristo de Velázquez,* poema.
1922 *Andanzas y visiones españolas* (la parte final es poesía).
1923 *Rimas de dentro,* Valladolid.
1924 *Teresa.*
1925 *De Fuerteventura a París: diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos,* París.
1928 *Romancero del destierro,* B. A.
1942 *Antología poética,* Sel. y pról. de Luis Felipe Vivanco, Ed. Escorial.
1946 **Antología poética,* pról. de José M. de Cossío, Ed. Espasa-Calpe, B. A., México.
1950 *Obras completas,* ts. I-VIII, Aguado.
1953 **Cancionero, Diario poético (1928-1936),* Ed. y pról. de F. de Onís, Losada, B. A.
1958 *Obras completas,* ts. VIII-XV, Ed. Vergara, Barcelona; t. XIII, Poesía I: Poesías, Rosario de sonetos líricos, El Cristo de Velázquez, Andanzas y visiones españolas, Rimas de dentro; t. XIV, Poesía II: Teresa, De Fuerteventura a Paris, Romancero del destierro, Poesías sueltas (1894-1928).
Cincuenta poesías inéditas, Introd. y notas de Manuel García Blanco, Madrid-Palma de Mallorca.
1966 *Obras completas,* Introd., bibliografías y notas de Manuel García Blanco, Escelicer (en publicación).
1969 *Poemas de los pueblos de España,* pról., sel. y notas de Manuel García Blanco, Salamanca.

RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN, 1866-1936:

1907 [1]*Aromas de leyenda.*
1912 *Voces de gesta,* tragedia pastoril.
1913 [2]*Aromas de leyenda.*
1919 *La pipa de Kif.*
1920 [3]*Aromas de leyenda.*
El pasajero, claves líricas.
1930 *Claves líricas,* contiene su obra lírica.
1966 **Antología,* Sel. de Rafael Conte, Doncel.
Poesías, Sel. de José López Ruiz, Ed. Caffarena, El Guadalhorce, Málaga.

RUBÉN DARÍO, 1867-1916:

1885 *Primeras notas: Epístolas y poemas,* Managua.
1887 *Abrojos,* Santiago de Chile.
Canto épico a las glorias de Chile, Santiago de Chile.
1888 *Rimas en Las rosas andinas, Rimas y contrarrimas,* Valparaíso.
[1]*Azul,* Valparaíso.
1890 [2]*Azul,* Guatemala.
1896 [1]*Prosas profanas,* B. A.
1901 [2]*Prosas profanas,* París.
1903 [3]*Azul,* B. A.
1905 [1]*Cantos de vida y esperanza.*
1906 *Oda a Mitre,* París.
1907 [4]*Azul,* Barcelona.
[2]*Cantos de vida y esperanza,* Barcelona.
El canto errante.
1910 *Poema del otoño y otros poemas.*
Obras escogidas, 3 vols.
Canto a la Argentina, B. A.
1914 *Canto a la Argentina y otros poemas.*
1915 [3]*Prosas profanas,* París.
1916 [3]*Cantos de vida y esperanza,* Barcelona.
Obra poética, 4 vols.
1917 [5]*Azul.*
Versos, México.
Sol de Domingo, poesías inéditas.
Obras, Mundo Latino (1917-1919).
1919 *Lira pósthuma.*
1920 *Hipsipilas,* poesías raras, La Habana.
1927 *Antología poética.*
1932 *Obras poéticas completas,* ord. y pról. de A. Ghiraldo, con varias reediciones.
1950 *Obras completas,* t. 5. Poesía, Aguado.
1952 *Libros poéticos completos y antología de obra dispersa,* nota prel. de E. Anderson Imbert, ed. de E. Mejía Sánchez, México.
**Poesías completas,* ed., introd. y notas de Alfonso Méndez Plancarte, Aguilar.

1967 [10]*Poesías completas,* aumentada con nuevas poesías y otras adiciones por Antonio Oliver Belmás, Aguilar.
Antología de Rubén Darío, Sel. y pról. de Jaime Torres Bodet, Fondo de Cultura Económica, México.
1971 [2]*Cantos de vida y esperanza,* Col. Austral, 118.

MANUEL MACHADO, 1874-1947:

1900 *Alma.*
1905 [1]*Caprichos.*
1906 *La fiesta nacional.*
1907 *Alma, Museo, Los Cantares,* pról. de Unamuno.
1908 [2]*Caprichos.*
1909 *El mal poema.*
1910 *Alma,* Ópera selecta, París.
Poesías escogidas, Barcelona.
1911 *Apolo,* Teatro pictórico.
1912 [1]*Cante hondo.*
1913 *Trofeos.*
1915 *Canciones y dedicatorias.*
1916 [2]*Cante hondo.*
1918 *Sevilla y otros poemas.*
1921 *Ars moriendi.*
1922 *Obras completas,* 5 vols., Mundo Latino.
1924 *Poesías* (Opera omnia lirica), Ed. Internacional Madrid-Berlín-B. A.
1935 *Phoenix.*
1938 *Horas de oro,* Valladolid.
1940 [1]*Poesía* (Opera omnia), Barcelona.
**Antología,* Col. Austral, 131, Espasa-Calpe.
1942 [2]*Poesía* (Opera omnia), Edit. Nacional.
1943 *Cadencia de cadencias.*
1947 [4]*Antología,* B. A.
Manuel y Antonio Machado, *Obras completas,* texto al cuidado de Heliodoro Carpintero, Ed. Plenitud.
1949 [1]*Poesías escogidas,* Aguado, Col. Más allá.
1951 [2]*Poesías escogidas,* Aguado, Col. Más allá.
1959 [6]*Antología,* Col. Austral, 131.
1962 Manuel y Antonio Machado, [4]*Obras completas,* Ed. Plenitud.

ANTONIO MACHADO, 1875-1939:

1903 *Soledades.*
1907 [1]*Soledades, galerías y otros poemas.*
1912 [1]*Campos de Castilla.*
1917 [1]*Páginas escogidas.*
[1]*Poesías completas,* Residencia de estudiantes.
1919 [2]*Soledades, galerías y otros poemas.*
1924 *Nuevas canciones* (1917-1920).
1925 [2]*Páginas escogidas.*
1926 *Cancionero apócrifo de Abel Martín,* Revista de Occidente, XII.
1928 [2]*Poesías completas* (1899-1925).
1933 [3]*Poesías completas* (1899-1930).
1936 *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo.*
[4]*Poesías completas.*
1938 *La tierra de Alvargonzález y Canciones del alto Duero,* Barcelona.
1940 *Obras,* pról. de J. Bergamín, Ed. Séneca, México.
[1]*Poesías completas,* Espasa-Calpe, B. A.
1941 [5]*Poesías completas,* pról. de D. Ridruejo.
1943 [1]*Poesías completas,* Losada, B. A.
[1]Abel Martín, *Cancionero de Juan de Mairena,* Prosas varias, B. A.
[1]*Juan de Mairena,* B. A.
1946 [6]*Poesías completas.*
[2]*Poesías completas,* B. A.
1947 Manuel y Antonio Machado, *Obras completas,* texto al cuidado de Heliodoro Carpintero, Ed. Plenitud.
1949 [2]*Juan de Mairena,* B. A.
1951 [3]*Poesías completas,* Losada, B. A.
1955 *[7]*Poesías completas,* Espasa-Calpe.
1957 *Los complementarios y otras prosas póstumas,* B. A.
[3]*Juan de Mairena,* B. A.
1958 [4]*Poesías completas,* Losada, B. A.
1962 Manuel y Antonio Machado, [4]*Obras completas,* Ed. Plenitud.
1964 **Obras. Poesía y Prosa,* Ed. reunida por Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre, ensayo prel. por G. de Torre, Col. Cumbre, Ed. Losada, B. A.

1965 *Prosas y poesías olvidadas de Antonio Machado,* Ed. por R. Marrast y R. Martínez-López, Centre de Recherche de L'Institut d'Etudes Hispaniques, Paris.
1966 [11]*Poesías completas,* Col. Austral, 149.
1969 [2]*Soledades,* Ed., estudio y notas de Rafael Ferreres.
Antología, Ed. de J. L. Cano, Ed. Anaya, Salamanca.
1970 [2]*Campos de Castilla,* Ed., estudio y notas de Rafael Ferreres.
[9]*Poesías completas,* Espasa-Calpe.
[6]*Poesías de Antonio Machado,* Aguilar.
[8]*Antología,* Col. Austral, 3.
1971 *Nuevas canciones y De un Cancionero apócrifo,* ed. J. M. Valverde, Clásicos Castalia, 32, Valencia.

FRANCISCO VILLAESPESA, 1877-1936:

1898 *Intimidades.*
Flores de almendro.
1899 *Luchas.*
Confidencias.
1900 *La copa del rey de Thule,* pról. de J. R. Jiménez.
1901 *La musa enferma.*
1902 *El alto de los bohemios.*
1905 *Rapsodias.*
1906 *Las canciones del camino.*
"Tristitiae rerum".
1907 *Carmen,* cantares.
1908 *El patio de los arrayanes.*
El mirador de Lindaraxa.
El libro de Job.
1909 *El jardín de las quimeras,* Barcelona.
Las horas que pasan, Barcelona.
Saudades.
1910 *"In memoriam",* elegías.
Bajo la lluvia.
Retablo medioeval.
1911 *Torre de marfil,* París.
Los remansos del crepúsculo.
El espejo encantado.

1912 *Los panales de oro.*
El balcón de Verona.
Palabras antiguas.
Jardines de plata.

1913 *Collares rotos.*
El libro de los sonetos.
El vuelo de Isis.
Lámparas votivas.

1914 *Ajimeces de ensueño.*
Campanas pascuales.
El reloj de arena.

1915 *Los nocturnos del Generalife.*

1916 *La cisterna.*
La fuente de las gacelas.
Baladas de cetrería.
Amor, Barcelona.
Paz.
Obras completas, 12 vols., de 1916-1919.

1917 *Poesías escogidas.*
El libro del amor y la muerte, Barcelona.
A la sombra de los cipreses.
Mis mejores poesías, Barcelona.

1919 *La casa del pecado,* Barcelona.
Tardes de Xochimilco, México.

1920 *La estrella solitaria,* Caracas.
El encanto de la Alhambra, Caracas.
Los conquistadores, Caracas.

1921 *Tierra de encanto y maravilla.*

1924 *Vasos de arcilla,* verso y prosa.
Poema del Panamá, Panamá.

1927 *El libro del mal amor.*
La gruta azul.
Panderetas sevillanas, Barcelona.

1928 *Sus mejores versos,* Antología.
La isla crucificada, La Habana.

1954 **Poesías completas,* 2 vols., ord., pról. y notas por F. Mendizábal, Aguilar

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, 1881-1958:

1900 *Almas de violeta.*
Ninfeas.
1902 *Rimas.*
1903 *Arias tristes.*
1904 *Jardines lejanos.*
1908 *Elegías,* I. "Elegías puras".
1909 *Elegías,* II. "Elegías intermedias" (1908).
Olvidanzas, I. "Las Hojas verdes" (1906).
1910 *Elegías,* III. "Elegías lamentables".
Baladas de primavera (1907).
1911 *La soledad sonora* (1908).
[1,2]*Pastorales* (1905).
Poemas májicos y dolientes (1909).
1912 *Melancolía* (1910-1911).
1913 *Laberinto* (1910-1911).
1916 [1,2,3]*Estío* (1915).
1917 *Poesías escojidas* (1899-1917), New York-Madrid.
[1,2,3,4]*Sonetos espirituales* (1914-1915).
[1,2,3]*Diario de un poeta reciéncasado* (1916).
1918 [1]*Eternidades* (1916-1917).
1919 [1]*Piedra y cielo* (1917-1918).
1922 [1]*Segunda antolojía poética* (1898-1918).
1923 [1]*Poesía* (en verso) (1917-1923).
[1]*Belleza* (en verso) (1917-1923).
Poesías de J. R. Jiménez, sel. y pról. de P. Henríquez Ureña, México.
1925 *Unidad* (8 números de 12 hojas sueltas).
1928 *Obra en marcha* (Diario poético) (Un pliego de 4 págs.).
1931 [2,3]*Eternidades* (1916-1917).
1932 *Sucesión* (8 pliegos de 4 págs. cada uno, 1896, 1920, 1932).
[1]*Poesía en prosa y en verso* (1902-1932), escojida para los niños por Z. C. A.
1933 [2]*Poesía en prosa y en verso* (1902-1932).
1935 *Hojas* (1 serie de 20 hojas sueltas con prosa y verso).
1936 [1]*Canción.*
1937 [1]*Verso y prosa para niños,* La Habana.
1942 [5]*Sonetos espirituales* (1914-1915), B. A.

1944 [4]*Estío*, B. A.
[4]*Eternidades*, B. A.
[2]*Antología poética*, B. A.
1945 *Voces de mi copla*, México.
[3]*Antología poética*, B. A.
[2]*Belleza* (en verso) (1917-1923), B. A.
1946 *La estación total con las canciones de la nueva luz* (1923-1936), B. A.
[2]*Poesía* (en verso) (1917-1923), B. A.
1948 *Romances de Coral Gables* (1939-1942), México.
[4]*Diario de poeta y mar*, B. A.
[2]*Piedra y cielo* (1917-1918), B. A.
[2,3,4]*Verso y prosa para niños*, México.
1949 *Animal de fondo*, B. A.
[6]*Sonetos espirituales* (1914-1915), B. A.
1951 *Antología para niños y adolescentes*, B. A.
1955 [5]*Diario de poeta y mar*, Aguado.
1956 [2]*Segunda Antología poética.*
1957 *[1]*Tercera antología poética* (1898-1953), Ed. Biblioteca Nueva
**Libros de poesía* (desde *Sonetos espirituales* hasta *Animal de fondo*), Recop. y pról. de A. Caballero, Biblioteca de Premios Nobel.
1958 *Pájinas escojidas* (verso), sel. y nota prel. de Ricardo Gullón, Antología Hispánica, Gredos.
1959 **Primeros libros de poesía* (desde *Almas de violeta* hasta *Melancolía*), Recop. y pról. de Francisco Garfias, Biblioteca de Premios Nobel.
1961 *[2]*Canción*, nota prel. de A. Caballero.
1964 *Dios deseado y deseante* (1948-1952) (*Animal de Fondo*), Introd., notas y explicación de los poemas por Antonio Sánchez-Barbudo, Col. Literaria, Aguilar.
Libros inéditos de poesía, sel., orden. y pról. de Francisco Garfias, Aguilar.
1965 [2]*Poemas májicos y dolientes* (1909). Aument. con un apéndice, ed. y pról. de Francisco Garfias, Losada, B. A.
[3]*Pastorales* (1903-1905). Aument. con un apéndice, ed. y pról. de Francisco Garfias, Losada, B. A.
1968 *Pájinas escojidas* (verso), sel. y nota prel. de Ricardo Gullón, Antología Hispánica, Gredos (reimpresión).
1969 *Antología poética*, ed. de Vicente Gaos, Ed. Anaya, Salamanca.
[2]*Trescientos poemas*, Plaza y Janés.

1970 [2]*Tercera antología poética* (1898-1953), Ed. Biblioteca Nueva.
[6]*Diario de un poeta reciéncasado*, ed. de Antonio Sánchez-Barbudo, Barcelona.
1971 *Antología poética de Juan Ramón Jiménez* (1898-1953), notas prel. y sel. de Eugenio Florit, Ed. Biblioteca Nueva (es una reducción de la *Tercera Antología Poética*).

León Felipe, 1884-1968:

1920 *Versos y oraciones de caminante*, libro I.
1929 *Versos y oraciones de caminante*, libro II, New York.
1933 *Drop a star*, poema, México.
1935 *Antología.*
1937 [1]*La insignia*, Valencia.
1938 *El payaso de las bofetadas y el pescador de caña*, La Habana y México.
[2]*La insignia*, México.
1939 *El hacha*, México.
Español del éxodo y del llanto, México.
[3]*La insignia*, B. A.
1940 *El gran responsable*, México.
1943 *Ganarás la luz*, México.
1944 *Del poeta maldito* (1941-1944).
Parábola y poesía, México.
1946 [2]*España e hispanidad*, Bogotá.
1947 [1]*Antología rota*, B. A.
1950 *Llamadme publicano*, México.
1957 [2]*Antología rota*, B. A.
1958 *El ciervo*, México.
1963 **Obras completas*, Ed. ordenada por Adolfo Ballano Bueno y cuidada por Andrés Ramón Vázquez, pról. de Guillermo de Torre, Col. Cumbre, Losada, B. A.
1965 [3]*Antología rota*, Epílogo por G. de Torre, Losada, B. A.

José Moreno Villa, 1887-1955:

1913 *Garba.*
1914 *El pasajero*, con un ensayo de J. Ortega y Gasset.

1915 *Luchas de "Pena" y de "Alegría" y su transfiguración,* alegoría.
1918 *Evoluciones,* prosa y verso.
1920 *Florilegio,* sel. y pról. de P. Henríquez Ureña, San José de Costa Rica.
1924 *Colección.*
1929 *Jacinta la Pelirroja,* poema en poemas.
1931 *Carambas,* 1.ª, 2.ª y 3.ª series.
1933 *Puentes que no acaban.*
1936 *Salón sin muros.*
1941 *Puerta severa,* México.
1942 *La noche del Verbo,* México.
1949 **La música que llevaba* (Antología poética, 1913-1947), Losada, B. A.
1956 *Antología en "Caracola"*, núm. 48, año IV, 10 oct. 1956, Homenaje a José Moreno Villa.
1961 *Voz en vuelo a su cuna.* Poesías, con un poema inicial de J. Guillén, Ed. de A. Caffarena Such, El Guadalhorce, Málaga.

PEDRO SALINAS, 1892-1951:

1923 *Presagios.*
1929 *Seguro azar* (1924-1928).
1931 *Fábula y signo.*
1933 *Amor en vilo.*
1934 *La voz a ti debida.*
1936 [1]*Razón de amor,* Cruz y Raya.
1942 *Poesía junta* (1923-1936), B. A.
1946 *El contemplado,* México.
1949 *Todo más claro,* B. A.
1952 [2]*Razón de amor,* Losada, B. A.
1953 [1,2]*Poemas escogidos,* Sel. y pról. de Jorge Guillén, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1154, B. A.
Pájaro y radio, poema inédito.
1954 *Poesías completas,* pról. de J. Guillén, Aguilar.
[1]*Confianza* (póstumo).
1955 [2]*Confianza,* con el mismo prólogo de J. Guillén, Aguilar.
[1]*Poesías completas,* Ed. preparada por Juan Marichal, Aguilar.
1956 *[2]*Poesías completas,* Ed. preparada por J. Marichal, Aguilar.
1971 *Todo más claro y otros poemas,* Llibres de Sinera, Col. Ocnos, 12, Barcelona.

JORGE GUILLÉN, 1893:

1928 [1]*Cántico*, 75 poesías.
1931 *Ardor.*
1936 [2]*Cántico*, 125 poesías.
1945 [3]*Cántico*, 270 poesías, México.
1950 *[4]*Cántico*, primera edición completa, 334 poesías, B. A.
1954 *Huerto de Melibea.* Poema, Ínsula.
1957 *Clamor, Tiempo de Historia*, 1. "Maremágnum", B. A.
1958 *Viviendo y otros poemas*, Barcelona.
1960 *Clamor, Tiempo de Historia*, 2. "Que van a dar en la mar", B. A.
Historia Natural, breve antología con versos inéditos, Madrid-Palma de Mallorca.
1963 *Clamor, Tiempo de Historia*, 3. "A la altura de las circunstancias", B. A.
1965 [1]*Selección de poemas*, con prólogo del autor, Gredos.
1967 *Homenaje*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano.
1968 *Aire nuestro*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano.
1970 [2]*Selección de poemas*, segunda ed. aumentada, Biblioteca Románica Hispánica, Antología Hispánica, 23, Gredos.
[5]*Cántico*, Ed. de J. M. Blecua, Labor, Textos hispánicos modernos, Barcelona.
Obra poética. Antología, pról. de Joaquín Casalduero, Alianza Editorial, Madrid, 1970.
Antología, sel. y pról. de José Manuel Blecua, Ed. Anaya, Salamanca.

JUAN LARREA, 1895:

1934 *Oscuro dominio* (1926-1927), Alcancia, México.
1971 **Versión celeste*, Barral Editores, Barcelona.

GERARDO DIEGO, 1896:

1920 [1]*El romancero de la novia* (1918).
1922 *Imagen*, poemas (1918-1921).
1923 [1]*Soria* (1922), Valladolid.

1924 *Manual de espumas* (1922).
1925 *Versos humanos* (1918-1924).
1931 [1]*Viacrucis* (1924), Santander.
1932 *Fábula de Equis y Zeda* (1926-1929), México.
[1]*Poemas adrede* (1926-1931), México.
1940 *Ángeles de Compostela.*
1941 [1]*Romances* (1918-1941).
[1]*Alondra de verdad.*
[1,2]*Primera antología de sus versos,* B. A.
1943 [2]*Poemas adrede,* ed. completa.
[2]*Alondra de verdad.*
1944 [2]*Romances.*
[2]*El romancero de la novia,* Iniciales. Ed. completa.
La sorpresa. Cancionero de Sentaraille.
[3]*Primera antología de sus versos.*
1947 [4]*Primera antología de sus versos,* Espasa-Calpe, Col. Austral, 219.
1948 [2,3]*Soria,* Santander-Madrid.
1949 *Hasta siempre...* (1925-1941).
La luna en el desierto y otros poemas, Santander.
Canción del Niño Jesús y letrilla de la Virgen María, Barcelona.
1951 *Limbo,* Las Palmas.
1952 *Dos poemas* (versos divinos), Melilla.
1953 [1]*Biografía incompleta,* Ed. Cultura Hispánica.
Segundo sueño, Santander.
1954 *Variación.*
1955 [1]*Amazona,* Ágora.
1956 [2]*Amazona,* Ágora.
[2]*Viacrucis.*
Paisaje con figuras, Palma de Mallorca.
1958 *Amor solo.*
**Antología* (primer cuaderno: 1918-1940), sel. y pról. por el autor, Ed. Anaya, Salamanca.
1960 *Glosa a Villamediana,* Taurus.
1961 *Sonetos a Violante. Mi Santander, mi cuna, mi palabra,* Santander.
1962 *La rama.*
1963 *La suerte o la muerte* (poema del toreo), Taurus.
1965 [1]*Poesía amorosa* (1918-1961), Plaza y Janés, Barcelona.
"El Cordobés" dilucidado y Vuelta del peregrino, Ed. Revista de Occidente.

1966 *Tres poemas*, RdO2, núm. 34.
Los mejores sonetos de Gerardo, PEsp, núms. 112/113.
No salir de su asombro, PEsp, núms. 112/113.
Poemas inéditos de "Biografía incompleta", PEsp, núms. 112/113.
Tres poemas de la Magdalena: Encarnación, Ventana, Flores, PEsp, núm. 168.
Niño relojero, Caracola, núm. 170.
Odas morales, El Guadalhorce, Málaga.
Variación 2, Hnos. Bedia, Santander.

1967 2*Biografía incompleta, con nuevos poemas*, Ed. Cultura Hispánica.
Segunda antología de sus versos (1941-1967), Espasa-Calpe, Col. Austral, 1.394.

1969 **Antología poética* (1918-1969), Dirección General de Enseñanza Media y Profesional.

1970 *Versos escogidos*, Gredos.
2*Poesía amorosa* (1918-1969) (ed. aumentada), Plaza y Janés, Barcelona.
Versos divinos.

VICENTE ALEIXANDRE, 1898:

1928 1*Ámbito*, Málaga.

1932 *Espadas como labios*, Espasa-Calpe.

1935 1*Pasión de la tierra* (1928-1929), México.
1*La destrucción o el amor*.

1944 1*Sombra del paraíso*.

1945 2*La destrucción o el amor*.

1946 2*Pasión de la tierra* (ed. completa).

1947 2*Sombra del paraíso*, B. A.

1950 1*Mundo a solas* (1934-1936).
2*Ámbito*.

1953 *Nacimiento último*, Ínsula, Col. Ínsula, 15.

1954 *Historia del corazón*, Espasa-Calpe.
3*La destrucción o el amor*, Losada, B. A.

1956 1*Mis poemas mejores*, Gredos.

1960 **Poesías completas*, pról. de C. Bousoño, contiene a parte de los libros anteriores también *Poemas varios* (1927-1957), Aguilar.
Poemas amorosos, Losada, B. A.

1961 [2]*Mis poemas mejores,* ed. aumentada, Gredos.
1962 *En un vasto dominio,* Ed. Revista de Occidente.
1965 *Retratos con nombre,* El Bardo, Col. de poesía, Barcelona.
1968 [1]*Poemas de la consumación,* Plaza y Janés, Barcelona.
[3]*Mis poemas mejores,* ed. aumentada, Gredos.
1969 [2]*Poemas de la consumación,* Barcelona.
Obras completas. Aguilar.
1970 [2]*Mundo a solas,* Zaragoza.
1971 *Antología del mar y de la noche,* pról. y sel. de Javier Lostalé.

DÁMASO ALONSO, 1898:

1921 *Poemas puros, Poemillas de la ciudad.*
Canciones a pito solo (libro inédito, de ampliación continua).
1925 *El viento y el verso.*
1944 [1,2]*Oscura Noticia.*
[1]*Hijos de la Ira.* Diario íntimo.
1946 [2]*Hijos de la Ira,* Col. Austral, 595.
1955 [1]*Hombre y Dios,* El Arroyo de los Ángeles, Málaga.
Gozos de la vista (inédito).
1956 *Antología:* Creación, sel., pról. y notas de Vicente Gaos, Escelicer.
1958 [3]*Hijos de la Ira.*
1959 [3]*Oscura Noticia,* Col. Austral, 1.290.
[2]*Hombre y Dios,* Col. Austral, 1.290.
1969 *Poemas escogidos,* Gredos.
1970 [4]*Hijos de la Ira,* Ed. E. L. Rivers, Barcelona.

FEDERICO GARCÍA LORCA, 1898-1936:

(Señalamos las primeras ediciones en forma de libro con una ').

1921 '*Libro de poemas.*
1927 *Viñetas* (después incorporado al *Poema del cante jondo),* Murcia.
'*Canciones* (1921-1924), Málaga.
1928 '*Primer romancero gitano* (1924-1927), Ed. Revista de Occidente.
1929 *Canciones.*
Primer romancero gitano.

1931 *'Poema del cante jondo* (1921).
1933 *Canciones*, B. A.
Romancero gitano, B. A.
1935 *'Llanto por Ignacio Sánchez Mejías.*
Canciones.
Romancero gitano.
1936 *'Primeras canciones* (1922).
'Seis poemas galegos (1935), Santiago de Compostela.
1937 *Poema del cante jondo.*
Poema del cante jondo, Santiago de Chile.
Canciones, Santiago de Chile.
Romancero gitano, Santiago de Chile.
Romancero gitano, B. A.
Primer romancero gitano, Caracas.
Romancero gitano, homenaje popular, pról. de Rafael Alberti, Barcelona.
Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Lima.
1938 *Romancero gitano*, homenaje popular, Barcelona.
[1]*Obras completas* en 7 vols. (Guillermo de Torre), Losada, B. A. (1938-1942).
1940 *'Poeta en Nueva York* (1929-1930), pról. de J. Bergamín, México.
'El Diván del Tamarit (1936), New York.
Romancero gitano, junto con el *Poema del cante jondo* y el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, México.
Romancero gitano, B. A.
[2]*Obras completas*, Losada, B. A. (1940-1944).
1942 *Romancero gitano*, pról. de R. Alberti, B. A.
[3]*Obras completas*, Losada, B. A. (1942-1946).
1943 *Romancero gitano*, B. A.
Romancero gitano, Santiago de Chile.
[1]*Antología Poética*, Sel., pról. y notas de R. Alberti y G. de Torre, Pleamar, B. A.
1944 [4]*Obras completas*, Losada, B. A.
Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, B. A.
1945 *Romancero gitano*, México.
Poeta en Nueva York (selección).
1946 *Romancero gitano*, B. A.
1947 *Romancero gitano*, B. A.
[2]*Antología Poética*, B. A.

1948 *Romancero gitano*, B. A.
1949 *Romancero gitano*, B. A.
1954 [1]*Obras completas* en 1 vol. (Arturo del Hoyo), pról. de J. Guillén, epílogo de V. Aleixandre, Aguilar.
1955 [2]*Obras completas*, Aguilar.
1957 [3]*Antología Poética*, B. A.
[3]*Obras completas*, Aguilar.
1960 [4]*Obras completas*, Aguilar.
1963 [5]*Obras completas*, Aguilar.
1964 [6,7]*Obras completas*, Aguilar.
1965 [8,9,10]*Obras completas*, Aguilar.
1966 *[11,12]*Obras completas*, Aguilar.
Poeta en Nueva York, fotografías de Maspons y Ubiña, Barcelona.
Libro de poemas.
Poema del cante jondo, publicado por Carlo Bo, Ed. Guanda, Parma.
1969 [15]*Obras completas*, Aguilar.
1971 *Libro de poemas* (1921), Col. Austral, 1451.
[8]*Poesías de García Lorca*, Aguilar.
Romancero gitano (seguido de Yerma), Salvat, Barcelona, y Alianza Editorial.

EMILIO PRADOS, 1899-1962:

1925 *Tiempo* (1923-1925), Ed. Sur, Málaga.
1927 [1]*Canciones del farero*, Ed. Caffarena, Málaga.
Vuelta, Málaga.
1936 *El llanto subterráneo*, Ed. Héroe.
1937 *Llanto en la sangre*, pról. de M. Altolaguirre, Valencia.
1939 *Cancionero menor*, Barcelona.
1940 *Memoria del olvido*, Ed. Séneca, Méjico.
1942 *Mínima muerte*, El Colegio de México.
1946 [1]*Jardín cerrado*, Ed. Cuadernos Americanos, México.
1953 *El dormido en la yerba*, Col. El Arroyo de los Ángeles, Málaga.
1954 **Antología* (1923-1953), Ed. Losada, B. A.
1957 *Río Natural*, Losada, B. A.
Circuncisión del sueño, Fondo de Cultura, Méjico.
1960 [2]*Jardín cerrado*, Losada, B. A.
[2]*Canciones del farero*, El Guadalhorce, Málaga.

1961 *La piedra escrita.* Poema, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
1962 *Transparencias,* El Guadalhorce, Málaga.
1966 *Diario íntimo,* nota previa de José Luis Cano, El Guadalhorce, Málaga.
1968 *Últimos poemas,* ed. por M. Prados y A. Caffarena, El Guadalhorce, Málaga.

RAFAEL ALBERTI, 1902:

1925 [1]*Marinero en tierra* (1924), Biblioteca Nueva.
1926 [1]*La amante,* canciones (1925), Málaga.
1927 [1]*El alba del alhelí* (1925-1926), Santander.
1929 *Cal y canto* (1926-1927).
[1]*Sobre los ángeles* (1927-1928).
Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos (burlescas).
[2]*La amante.*
1930 *Sermones y moradas* (1929-1930).
1933 *Consignas.*
1934 [1]*Poesía* (1924-1930), Cruz y Raya.
1935 [1]*Verte y no verte* (a la muerte de Ignacio Sánchez Mejías, 1934), México.
El poeta en la calle (1931-1936).
13 bandas y 48 estrellas.
1936 [2]*Verte y no verte.*
Poema del mar Caribe.
Nuestra diaria palabra.
1937 *De un momento a otro. Poesía e historia.*
1938 *Capital de la gloria* (Madrid, 1936-1938).
[2]*Poesía* (1924-1937). Signo.
1941 *Entre el clavel y la espada* (1939-1940), B. A.
1942 *¡Eh, los toros!,* B. A.
[1]*Antología poética* (1924-1940), Losada, B. A.
De un momento a otro. Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos. Vida bilingüe de un refugiado español en Francia, B. A.
1944 *Pleamar* (1942-1944), B. A.
1945 [2]*Antología poética* (1924-1944), Losada, B. A.
[1]*A la pintura.* Cantata de la línea y del color, B. A.

1946 [4]*Poesía* (1924-1944), Losada, B. A.
1947 [2]*El alba del alhelí*, Losada, B. A.
1948 [2]*A la pintura*, Losada, B. A.
1949 [1]*Coplas de Juan Panadero* (Libro I), Montevideo.
1952 *Retornos de lo vivo lejano* (1948-1952), Losada, B. A.
1953 *Ora marítima*, B. A.
[3]*A la pintura*, B. A.
1954 *Baladas y canciones del Paraná*, B. A.
[2]*Coplas de Juan Panadero*, B. A.
Diez liricografías, Galería Bonino, B. A.
1958 *Sonríe China*, B. A.
*[3]*Antología poética*, Losada, B. A.
1961 *Poesías completas*, con un índice autobiográfico y bibliográfico por Horacio Jorge Becco, Losada, B. A.
1962 *Poemas escénicos*, Losada, B. A.
1963 *Suma taurina*. Verso-prosa, Ilustraciones del autor, Recop., ord. y notas de R. Montesinos, Barcelona.
1964 *Abierto a todas horas* (1960-1963), Aguado.
1967 *Poemas de amor*. (Con dos puntas secas del autor), Barcelona.
1968 *Poesías de Rafael Alberti*, Aguilar.
[2]*Marinero en tierra*, ed. homenaje con ilustraciones del poeta, Biblioteca Nueva.
Roma, peligro para caminantes (1964-1967), Ed. Joaquín Mortiz, México.
1970 *Los 8 nombres de Picasso y No digo más que lo que no digo* (1966-1970). Con dedicatorias de Picasso, Ed. Kairós, Barcelona.
[2]*Sobre los ángeles*, Sinera, Col. Ocnos, 6, Barcelona.

Luis Cernuda, 1902-1963:

1927 *Perfil del aire*, Málaga.
1933 *La invitación a la poesía*.
1934 *Donde habite el olvido* (1932-1933).
1936 *El joven marinero*.
[1]*La realidad y el deseo* (recoge la poesía de L. Cernuda hasta 1936, o sea: I "Primeras poesías", 1924-1927; II "Égloga, elegía, oda", 1927-1928; III "Un río, un amor", 1929; IV "Los placeres prohibidos", 1931; V "Donde habite el olvido", 1932-1933; VI "Invocaciones", 1934-1935), Cruz y Raya.

1940 [2]*La realidad y el deseo,* ed. aumentada (contiene VII "Las nubes", 1937-1940), Séneca, México.
1943 *Las nubes* (1937-1940), B. A.
1947 *Como quien espera el alba,* B. A.
1949 *Vivir sin estar viviendo* (1944-1949), B. A.
1957 *Poemas para un cuerpo,* Málaga.
1958 *[3]*La realidad y el deseo* (1924-1956) (contiene VIII "Como quien espera el alba", 1941-1944; IX "Vivir sin estar viviendo", 1944-1949; X "Con las horas contadas", 1950-1956; XI "Sin título", inacabada, 1956), Fondo de Cultura Económica, México.
1962 *Desolación de la quimera* (1956-1962), México.
1970 [1]*Antología poética,* Introd. y sel. de Rafael Santos Torroella, Plaza y Janés, Barcelona.
1971 [2]*Antología poética,* Plaza y Janés, Barcelona.

ÁNGELA FIGUERA, 1902:

1951 *Mujer de barro* (1948) y *Soria pura* (1949).
1952 *El grito inútil,* Col. Ifach, 13, Alicante.
1953 *Los días duros.*
1958 *Belleza cruel,* México.
1961 *Primera antología,* Caracas.
1962 *Toco la tierra,* Col. Adonais.

MANUEL ALTOLAGUIRRE, 1906-1959:

1926 [1]*Las islas invitadas y otros poemas,* Málaga.
1930 [1]*Vida poética,* Málaga.
1936 [2]*Las islas invitadas* (ed. aumentada), Málaga.
1960 **Poesías completas* (1926-1959), Fondo de Cultura Económica, México.
1962 [2]*Vida poética,* Ed. Caffarena, El Guadalhorce, Málaga (con ilustraciones de Edgar Neville).

VICTORIANO CRÉMER, 1906:

1928 *Tendiendo el vuelo,* León.
1944 *Tacto sonoro,* Espadaña, León.

1946 *Caminos de mi sangre.*
Fábula de B. D., León.
1949 *La espada y la pared*, San Sebastián.
Las horas perdidas, Valladolid.
1951 *Cancionero de Puertamoneda*, Cuadernos Hispano-Americanos, número 22, págs. 48-58.
Invocación definitiva a la abuela muerte, Insula, VI, núm. 68, pág. 3.
1952 *Nuevos cantos de vida y esperanza* (I), Barcelona.
Dos poemas, RLit., II, págs. 140-142.
Concierto para piano, PEsp., núm. 2, págs. 9-11.
1953 *Nuevos cantos de vida y esperanza* (II), Barcelona. *Fábula de Caín y Abel*, PEsp., núm. 15, págs. 25-32.
1954 *Libro de Santiago*, Espadaña, León.
1955 *Libro de Santiago* (Fragmento), Caracola (Málaga), núm. 27.
1956 *Furia y paloma*, Barcelona.
1959 *Con la paz al hombro*, León.
1962 *Tiempo de soledad*, Orense.
1967 *[1]*Poesía Total* (1944-1966), Ed. Plaza y Janés, Col. Selecciones de Poesía Española, Barcelona.
1970 [2]*Poesía total* (1944-1966), Barcelona.

CARMEN CONDE, 1907:

1929 *Brocal*, Col. Cuadernos Literarios.
1934 *Júbilos*. Poemas de niños, rosas, animales, máquinas y vientos, pról. de Gabriela Mistral, Murcia.
1944 *Pasión del Verbo*. Poesías.
1945 *Ansia de la Gracia*, Ed. Hispánica, Col. Adonais, 19.
1946 *Honda memoria de mí*, Ed. J. Romo.
1947 *Sea la luz*, Col. Mensajes.
Mi fin en el viento, Col. Adonais, 42.
[1]*Mujer sin Edén*. Poesías.
1949 *Mi libro de El Escorial*. Meditaciones, Ed. Colegio Mayor Universitario de Santa Cruz, Valladolid.
1951 *Iluminada tierra*. Poesía, Ed. Santiago Julián Rodríguez.
[2]*Mujer sin Edén*, México.
1954 *Cancionero de la enamorada*, Caracola (Málaga), núm. 23.
Cancionero de la nostalgia, Caracola (Málaga), núm. 25.
Vivientes de los siglos, Col. Los Poetas.

1960 *En un mundo de fugitivos,* Losada, B. A.
Derribado Arcángel. Poemas, Revista de Occidente.
1962 *Los poemas del Mar Menor,* Murcia.
En la tierra de nadie, Murcia.
1967 **Obra poética,* 1929-1966.
1970 *A este lado de la eternidad.* Poesías.
1971 *Cancionero de la enamorada,* Diputación Provincial, Ávila.

LUIS FELIPE VIVANCO, 1907:

1936 *Cantos de primavera.*
1940 *Tiempo de dolor.*
1949 *Continuación de la vida.*
1957 *El descampado,* Palma de Mallorca.
1958 *Memoria de la plata.*
1961 *Lecciones para el hijo,* Aguilar.
1966 *Otra vida y la misma.* Poema, Humboldt, núm. 28.

LEOPOLDO PANERO, 1909-1962:

1944 *La estancia vacía.*
1949 *Escrito a cada instante,* Cultura Hispánica.
1953 [1]*Canto personal. Carta perdida a Pablo Neruda,* Cultura Hispánica.
Carta con Europa en los ojos, a Luis Rosales, CoLit, IV, núm. 72, pág. 15.
1954 *Carta final,* CHA, XVIII, págs. 164-167.
1955 *Navidad en Caracas y otros poemas,* CHA, XXII, págs. 379-391
1957 [2]*Canto personal.*
1963 **Poesía* (1932-1960), pról. de Dámaso Alonso, Cultura Hispánica.

MIGUEL HERNÁNDEZ, 1910-1942:

1933 *Perito en lunas,* Murcia.
1936 [1]*El rayo que no cesa.*
1937 [1]*Viento del pueblo,* Valencia.
1939 *Sino sangriento y otros poemas,* La Habana.
El hombre acecha.

1942 [2]*El rayo que no cesa y otros poemas* (1934-1936), pról. de Rafael Alberti, B. A.
1949 [3]*El rayo que no cesa,* pról. de J. M. de Cossío, contiene también "El Silbo vulnerado" (1934) y otros poemas, Madrid-B. A.
1951 *Seis poemas inéditos y nueve más,* Alicante.
1952 [1]*Obra escogida.* Poesía. Teatro, pról. de Arturo del Hoyo, Aguilar.
1953 *Dos sonetos,* Caracola, núm. 4 (Málaga).
1957 [2]*Viento del pueblo,* pról. de E. Romero, B. A.
1958 *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941), pról. de E. Romero, B. A.
[2]*Obra escogida,* Aguilar.
Los mejores versos de Miguel Hernández, B. A.
1959 [4]*El rayo que no cesa.*
1960 **Obras completas,* ed. ordenada por Elvio Romero y cuidada por Andrés Ramón Vázquez, prólogo de María de Gracia Ifach, con bibliografía, Losada, B. A.
Antología, sel. y pról. de María de Gracia Ifach, B. A.
1962 *Cuatro poemas de juventud* (aparecidos en Orihuela entre los años 1930 y 1935), Les Langues Néo-Latines, julio 1962.
1964 *Poesía,* Introd. de J. L. Cano, Sel. de J. L. Cano y J. Manresa, Ed. Plaza y Janés, Barcelona.
1967 [1]*Poesías,* Introd. y sel. de Jacinto Luis Guereña, Taurus, Col. Temas de España, 49.
Elegía, EL, núm. 366.
1969 [3]*Poesías,* Taurus.
[5]*El rayo que no cesa,* Col. Austral, 908.
1970 [4]*Poesías,* Taurus.
1971 [4]*Poesías de Miguel Hernández,* Aguilar.

Luis Rosales, 1910:

1935 *Abril,* Cruz y Raya.
1940 [1]*Retablo sacro del nacimiento del Señor,* Escorial.
1949 [1]*La casa encendida,* Cultura Hispánica.
1951 *Rimas,* pról. de D. Alonso, Cultura Hispánica.
1964 [2]*Retablo sacro del nacimiento del Señor,* Ed. Univ. Europea, ed. corr. y aument.
1966 *Decires y donaires,* en RdO[2], núm. 40, julio 1966, págs. 64-70.
1967 [2]*La casa encendida* (nueva versión).

1969 *El contenido del corazón,* Elegía, Cultura Hispánica.
1970 *Nuevas rimas,* en CHA, núm. 241, enero 1970.

GABRIEL CELAYA, 1911:

1935 *Marea del silencio,* Itxaropena, Zarauz.
1936 [1]*La soledad cerrada* (1934-1935), Norte, San Sebastián.
1947 *Movimientos elementales,* San Sebastián.
Tranquilamente hablando (1945-1946), Norte, San Sebastián.
[2]*La soledad cerrada* (1934-1935), San Sebastián.
1948 *Objetos poéticos,* Valladolid.
1949 *El principio sin fin,* Córdoba.
Se parece al amor (1947), Las Palmas.
[1]*Las cosas como son* (Un decir) (1948), Santander.
1950 *Deriva,* Alicante.
1951 *Las cartas boca arriba* (1949-1950), Rialp, Col. Adonais, 74.
1952 *Lo demás es silencio* (1951), Barcelona.
[2]*Las cosas como son,* Santander.
1953 *Paz y concierto* (1952-1953).
1954 *Vía muerta,* Barcelona.
España entraña, Mairena (Buenos Aires), núm. 3, págs. 20-21 (incluido después en Cantos iberos).
A Sancho Panza, Caracola (Málaga), núm. 15 (incluido después en Cantos iberos, también en Pequeña antología poética).
1955 *Cantos iberos* (1954), Col. Verbo, Alicante.
1956 *De claro en claro* (1956), Col. Adonais.
1957 *Entreacto* (1953-1954), Ágora.
Pequeña antología poética, Col. La Cigarra, Santander.
Las resistencias del diamante (1955), con pról. de Max Aub, México.
1959 [1]*Cantata en Aleixandre,* Palma de Mallorca.
El corazón en su sitio, Caracas.
1960 *Para vosotros dos,* Bilbao.
Poesía urgente (Poesía directa. Lo demás es silencio. Vías del agua), B. A.
1961 *La buena vida,* Publ. de la Isla de los Ratones, Santander.
Los poemas de Juan de Leceta (Avisos. Tranquilamente hablando. [3]Las cosas como son), Barcelona.
L'Espagne en marche (Antología bilingüe), París.

Rapsodia Euskara, Ed. Bibl. Vascongada de los Amigos del País, San Sebastián.
1962 *Episodios nacionales*, París.
Mazorcas, Palencia.
**Poesía* (1934-1961), Giner, Col. Orfeo.
1963 *Dos Cantatas* (El derecho y el revés. [2]Cantata en Aleixandre), Ed. Revista de Occidente.
1964 *La linterna sorda*, El Bardo, Barcelona.
1965 *Baladas y decires vascos*, El Bardo, 12, Barcelona.
1967 *Lo que faltaba* (precedido de La linterna sorda y Música de baile), El Bardo, 26, Barcelona.
1968 [1]*Los espejos transparentes*, El Bardo, Barcelona.
1969 [2]*Los espejos transparentes*, Barcelona.
Poesías completas, pról. de V. Aleixandre, Aguilar.
1970 *Lírica de cámara*, El Bardo, Barcelona.
1971 *Operaciones poéticas*, Ed. Alberto Corazón, Col. Visor de Poesía, X.
1971 *Campos semánticos*, Ed. Javalambre, Zaragoza.

José Luis Cano, 1912:

1942 *Sonetos de la bahía.*
1945 *Voz de la muerte*, Col. Adonais, 14.
1946 *Las alas perseguidas.*
1950 *Sonetos de la bahía y otros poemas* (1940-1942), Aguado.
1955 *Otoño en Málaga y otros poemas*, Málaga.
1962 *Luz del tiempo*, Cuadernos de María Cristina, Málaga.
1963 *Otoño en Málaga* y *Luz del tiempo.* Poesías, Rialp.
1964 *[1]*Poesía* (1942-1962), Plaza y Janés, Barcelona.
1970 [2]*Poesía* (1942-1962), Plaza y Janés, Barcelona.

Dionisio Ridruejo, 1912:

1935 *Plural* (1929-1934), Segovia.
1939 *Primer libro de amor* (1935-1939), Barcelona.
1940 [1]*Poesía en armas.*
1943 *Fábula de la doncella y el río.*
Sonetos a la piedra.
1944 [2]*Poesía en armas* (Cuadernos de la campaña de Rusia).
En la soledad del tiempo, Barcelona.
1948 *Elegías.*

1950 *En once años.* Poesías completas de juventud (1935-1945), contiene todos los libros precedentes más una colección de poesías titulada Convivencias.
1961 **Hasta la fecha,* antología poética 1934-1959, pról. de L. F. Vivanco, contiene fuera de los libros precedentes 95 poemas inéditos, Aguilar.
1965 *Cuaderno catalán,* Ed. Revista de Occidente.

Ramón de Garciasol, 1913:

1950 *Defensa del hombre,* Col. Adonais.
1952 *Canciones,* Col. Neblí.
Palabras Mayores, Col. Ifach, Alicante.
1955 *Tierras de España,* Col. Adonais.
1956 *Del amor de cada día,* Col. Cantalapiedra, Santander.
1958 *La madre.*
1960 *Sangre de par en par,* Caracas.
1962 *Poemas de andar España.*
1965 *Fuente serena.*
Herido ver, Col. Tagoro, Las Palmas de Gran Canaria.
1967 **Antología Provisional,* Aguilar.
Desgarrón, Insula, núm. 245, pág. 2.
1968 *Apelación al tiempo,* Espasa-Calpe, Col. Austral.
1970 *Los que viven por sus manos,* Ed. Javalambre, Col. Fuendetodos, 3, Zaragoza.
Del amor y del camino, Cultura Hispánica, Col. La Encina y el Mar, 48.

José García Nieto, 1914:

1940 *Víspera hacia ti.*
1944 *Poesía* (1940-1943).
1945 *Retablo del ángel, el hombre y la pastora.* Toledo (Fantasía núm. 3).
1946 *Versos de un Huésped de Luisa Esteban.*
Del campo y soledad.
1951 *Juego de los doce espejos,* Santander.
Tregua.
Primer y Segundo libro de poemas (contiene todos los libros hasta la fecha).

1953 *Sonetos por mi hija.*
1955 *La red.*
1959 *El parque pequeño* y *Elegía en Covaleda.*
1961 [1]*Geografía es amor.*
1962 *Corpus Christi y seis sonetos,* Toledo.
1963 *Circunstancias de la muerte,* Entregas de Poesía, 5, Sevilla.
1964 *La hora undécima.*
1966 *Memorias y compromisos,* Ed. Nacional, Col. Poesía.
1968 *Hablando solo,* Ed. Cultura Hispánica.
1969 [2]*Geografía es amor* (ed. aumentada), Ed. Kaliope.

GERMÁN BLEIBERG, 1915:

1935 *El cantar de la noche,* Ed. Méndez y Altolaguirre (con ilustraciones).
1936 *Sonetos amorosos,* Col. Héroe.
1947 *Más allá de las ruinas,* Revista de Occidente.
1948 *La mutua primavera,* Col. Halcón, Valladolid.
El poeta ausente, ed. del autor con dibujos de Gregorio Prieto.

BLAS DE OTERO, 1916:

1942 *Cántico espiritual,* San Sebastián.
1950 [1]*Ángel fieramente humano.*
1951 [1]*Redoble de conciencia,* Instituto de Estudios Hispánicos, Barcelona.
1952 *Antología y notas,* Vigo.
1955 *Pido la paz y la palabra,* Cantalapiedra, Santander.
1958 [2]*Ancia* (Ángel fieramente humano, Redoble de conciencia y 48 poesías inéditas), pról. de D. Alonso.
1959 *Parler clair* (En castellano), trad. par Claude Couffon, ed. bilingüe, París.
1960 *En castellano,* México.
1962 *Hacia la inmensa mayoría* (contiene "Pido la paz y la palabra" y "En castellano"), B. A.
1963 *Esto no es un libro,* Puerto Rico.
1964 *Que trata de España,* Ruedo Ibérico, París.
Poética, RdO[2], núm. 12, pág. 297.
1969 **Expresión y reunión.* A modo de antología (1941-1969), Alfaguara.
1970 *Mientras,* Ed. Javalambre, Zaragoza.

GLORIA FUERTES, 1918:

1950 *Isla ignorada.*
1954 *Antología poética y Poemas del suburbio,* Lírica Hispana, Caracas.
Aconsejo beber hilo, Arquero.
1955 *Villancicos.*
Pirulí. Versos para párvulos, Ed. Escuela Española.
1958 *Todo asusta,* Lírica Hispana, Caracas.
1962 *...que estás en la tierra,* Colliure, Barcelona.
1966 *Ni tiro, ni veneno, ni navaja,* El Bardo, Barcelona.
1969 *Cómo atar los bigotes del tigre,* El Bardo, 57, Barcelona.
1970 **Antología poética 1950-1969,* pról. y sel. de Francisco Ynduráin, Plaza y Janés, Barcelona.

LEOPOLDO DE LUIS, 1918:

1944 *Sonetos de Ulises y de Calipso.*
1946 *Alba del hijo,* Col. Mensajes, 1. *Laurel.*
1948 *Huésped de un tiempo sombrío,* Col. Norte, San Sebastián.
1949 *Los imposibles pájaros,* Rialp, Col. Adonais, 57.
1951 *Los horizontes,* Col. Planas de Poesía, 12, Las Palmas de Gran Canaria.
1952 *Elegía en otoño,* Col. Neblí, 7.
1954 *El árbol y otros poemas,* Col. Tito Hombre, Santander.
El padre, Col. Mirto y Laurel, Melilla.
1955 *El extraño,* Col. Ágora.
1957 *Teatro real,* Rialp, Col. Adonais, 145.
1961 *Juego limpio.* Poesías, Taurus, Col. Palabra y Tiempo.
1964 *La luz a nuestro lado,* El Bardo, Barcelona.
1966 *Un aire suave,* EL, núms. 360-361, pág. 23.
Ante los cuadros de Manolo Millares, PEsp., núm. 168, págs. 8-9.
Un hombre llora, PEsp., núm. 163, págs. 3-4.
Reformatorio de adultos (seis poemas), CHA, núm. 204, págs. 558-562.
1970 *Con los cinco sentidos,* Zaragoza.

VICENTE GAOS, 1919:

1944 *Arcángel de mi noche.* Sonetos apasionados (1939-1943).
1945 *Sobre la tierra,* Revista de Occidente.

1947 *Luz desde el sueño,* Valladolid.
1956 *Profecía del recuerdo,* Santander.
1959 **Poesías completas* (1937-1957), con un prólogo de D. Alonso y un encuentro de V. Aleixandre, contiene a parte de los libros hasta la fecha Cantos solemnes, Poesías sueltas y otras más, Giner.
1964 *Mitos para un tiempo de incrédulos,* Ágora.
Poemas, RdO[2], núm. 10, pág. 93.
1965 *Concierto en mí y en vosotros,* Ed. Universitaria. Universidad de Puerto Rico, Cuadernos de Cultura y Cultivo, Río Piedras.

José Luis Hidalgo, 1919:

1943 *Raíz.* Poesías, Ed. Cosmos, Valencia.
1944 *Los animales.* Poesía, Col. Proel, Santander.
1947 [1]*Los muertos,* Col. Adonais, 34.
1950 *Obras,* Sel. y estudio de L. Rodríguez Alcalde, Librería Moderna, Santander.
1954 [2]*Los muertos,* Col. Cantalapiedra, Santander.
1966 [3]*Los muertos,* Col. Temas de España, 46.
1970 **Antología poética,* Sel., estudio preliminar y notas de Julia Uceda, Aguilar.

Luis López Anglada, 1919:

1943 *Impaciencias,* Las Palmas de Gran Canaria.
1945 *Indicios de la rosa,* León.
1946 *Al par de tu sendero,* Valladolid.
1947 *Destino de la espada,* León.
1949 *Continuo mensaje,* Col. Halcón, Valladolid.
1952 *La vida conquistada,* Col. Adonais.
1954 *Dorada canción,* Col. Tito hombre, Santander.
1955 *Elegías del capitán,* Col. Ágora.
1956 *Aventura,* Col. Adonais.
1961 *Contemplación de España.*
1962 *Sonetos a Ceuta,* Ceuta.
Antología.
1964 *Ayer han florecido los papeles donde escribí tu nombre,* Gandía.
1965 *Plaza partida.*

1969 *En los brazos del mar.* Poema a Ceuta y otros poemas, Ed. Oriens, Col. Arbolé, 6.
1970 *Escrito para la esperanza,* Ed. Nacional.

RAFAEL MORALES, 1919:

1943 *Poemas del toro.*
1946 *El corazón y la tierra* (1941-1943), Valladolid.
1947 *Los desterrados.*
1949 [1]*Poesías completas* (Poemas del toro y otros versos).
1951 *Canto filial a S. S. Pío XII,* Ínsula, VI, núm. 72, pág. 3.
Oda al mar Cantábrico y otros poemas, CHA, núm. 20, págs. 229-234.
1952 [2]*Poesías completas* (Poemas del toro y otros versos).
A la rueda de un carro, RLit, I, pág. 90.
El cemento. La acacia cautiva. Discos luminosos. Asfalto, PEsp., núm. 12, págs. 4-5.
El secreto. Visión. Los traperos. El vino, PEsp., núm. 1, págs. 2-3.
1953 *Proletarios de todos los países, unios,* PEsp., núm. 18, pág. 32.
Tres poemas, CoLit., IV, núm. 65, pág. 7.
1954 *Canción sobre el asfalto, Los Poetas,* 1.
Cántico doloroso al cubo de la basura, Paisaje, 1954/1955, núms. 91/92, pág. 955, Jaén.
1958 *Antología y pequeña historia de mis versos,* Escelicer, Col. "21".
1962 *La máscara y los dientes,* Prensa Española.
1967 **Poesías completas,* Orfeo.

SALVADOR PÉREZ VALIENTE, 1919:

1947 *Cuando ya no hay remedio,* Valladolid.
1953 *Por tercera vez.*
1960 *Lo mismo de siempre.*
1962 *No amanece,* Murcia.
1965 *Volcán.*

RAFAEL MONTESINOS, 1920:

1942 *Resurrección.* Poesías, pról. de M. Machado, Aguado.
1944 *Balada del amor primero,* Ed. Garcilaso.

1946 *Canciones perversas para una niña tonta*, Ed. Garcilaso.
El libro de las cosas perdidas, Col. Halcón, Valladolid.
1948 *Las incredulidades*, Rialp, Col. Adonais, 47.
1954 *Cuaderno de las últimas nostalgias* (1949-1951), con ilustraciones, Col. Neblí, 16.
1955 *País de la esperanza*, Col. Cantalapiedra, 4, Torrelavega.
1956 *La soledad y los días* (Antología poética 1944-1956), Aguado, Col. Más allá, 124.
1958 *El tiempo en nuestros brazos*, Col. Ágora, 21.
1962 **Breve antología poética*, Sevilla.
1967 *La verdad y otras dudas*.

José Hierro, 1922:

1947 *Tierra sin nosotros*, Santander.
Alegría.
1950 *Con las piedras, con el viento*, Santander.
1951 *Para dos poetas de América y otros poemas*, CHA, núm. 23, páginas 217-224.
1952 *Quinta del 42*, Ed. Nacional.
1953 [1]*Antología poética*, Santander.
1954 [2]*Antología poética*, Santander.
1955 *Estatuas yacentes*, Santander.
1957 *Cuanto sé de mí*.
Poesía del momento, pról. del autor (contiene dos libros de poesía de los años 1944-1947), Aguado, Col. Más allá, 132.
1960 *Poesías escogidas*, Losada, B. A.
1962 **Poesías completas* (1944-1962), contiene también poesías inéditas, Giner, Col. Orfeo, V.
1964 *Libro de las alucinaciones*, Ed. Nacional.

Carlos Bousoño, 1923:

1945 *Subida al amor* (Salmos sombríos. Salmos puros), Hispánica.
1946 *Primavera de la muerte*, Hispánica.
1952 *Hacia otra luz. Subida al amor. Primavera de la muerte. En vez de sueño*, Ínsula, Col. Ínsula, 11.
1957 *Noche del sentido*, Ínsula.

1960 **Poesías completas,* pról. del autor, encuentro de Vicente Aleixandre, contiene a parte de todo lo aparecido hasta la fecha poemas, sonetos, del libro anunciado Invasión de la realidad, Giner, Col. Orfeo, 2.
1962 *Invasión de la realidad,* Espasa-Calpe.
1967 [1]*Oda en la ceniza,* El Bardo, Col. de Poesía, 35, Barcelona.
1968 [2]*Oda en la ceniza,* Barcelona.

ALFONSO CANALES, 1923:

1943 *Sonetos de color,* Málaga.
1950 *Sonetos para pocos,* Col. A quien conmigo va, Málaga.
Las musas en festín, Málaga.
Sobre las horas, Col. El Arroyo de los Ángeles, Málaga.
1956 *El Candado,* Ed. Caracola, Málaga.
[1]*Port-Royal,* Cuadernos de Poesía, Málaga.
1961 *Cuestiones naturales,* Málaga.
Cuenta y razón.
1964 *Vida de Antonio,* Málaga.
1965 [1]*Aminadab.*
1968 [2]*Aminadab,* Revista de Occidente.
[2]*Port-Royal,* Barcelona.
1970 *Reales sitios,* El Bardo, 66, Barcelona.

EUGENIO DE NORA, 1923:

1945 *Cantos al destino* (1941-1945), Ed. Hispánica.
1946 *Amor prometido,* Valladolid.
1948 *Contemplación del tiempo,* Col. Adonais, 46.
1953 *Siempre* (1948-1951). Ínsula.
España, pasión de vida, Inst. de Estudios Hispánicos, Barcelona.

LORENZO GOMIS, 1924:

1952 *El caballo,* Rialp, Col. Adonais.
1966 *El hombre de la aguja en el pajar.*
1971 *Oficios y maleficios,* Col. La mano en el cajón, Barcelona.

María Beneyto, 1925:

1947 *Canción olvidada,* Valencia.
1952 *Altra veu,* Valencia.
Eva en el tiempo, Valencia.
1954 *Criatura múltiple,* Valencia.
1956 *Tierra viva,* Rialp, Col. Adonais.
Poemas de la ciudad, Ed. Joaquín Horta, Col. Fe de vida, Barcelona.
Ratlles a l'aire, Ed. Torre, Valencia.
Antología general, Ed. Lírica Hispana, Caracas.
1962 *Vida anterior,* Caracas.
1965 **Poesía* (1947-1964), Barcelona.

Ángel González, 1925:

1956 *Áspero mundo,* Adonais.
1961 *Sin esperanza, con convencimiento,* Ed. Colliure, Barcelona.
1962 *Grado elemental,* Ed. Ruedo Ibérico, París.
1965 *Palabra sobre palabra,* Col. Poesía para todos.
1967 *Tratado de urbanismo,* El Bardo, Barcelona.
1968 **Palabra sobre palabra,* Seix Barral, Barcelona (reúne todos los libros anteriormente editados).

José Manuel Caballero Bonald, 1926:

1948 *Poesía* (1945-1948), Ed. Sur, Sevilla.
1952 *Las adivinaciones,* Rialp, Col. Adonais, 81.
1954 *Memorias de poco tiempo,* Instituto de Cultura Hispánica.
1956 *Anteo,* Papeles de Son Armadans, Palma de Mallorca.
1959 *Las horas muertas,* Instituto de Estudios Hispánicos, Barcelona
1961 *El papel del coro,* Ed. Mito, Bogotá.
1963 *Pliegos de cordel,* Colliure, Barcelona.
1969 *Vivir para ver,* Seix y Barral, Barcelona.

Ángel Crespo, 1926:

1950 *Una lengua emerge,* Ciudad Real.
1952 [1]*Quedan señales,* Col. Neblí.

1953 [2]*Quedan señales.*
1955 *La pintura,* Col. Ágora.
1956 *Todo está vivo,* Col. Ágora.
1957 *La cesta y el río,* Col. Lazarillo.
1959 *Oda a Nanda Papiri,* Cuenca.
Junio feliz.
Júpiter.
1960 **Antología poética,* Valencia.
1961 *Puerta clavada.*
1962 *Suma y sigue,* Barcelona.
1964 *Cartas desde un pozo,* Santander.
1965 *No sé cómo decirlo,* Carboneras de Guadazón.
1966 *Docena florentina.*

José María Valverde, 1926:

1945 *Hombre de Dios* (1943-1944), pról. de Dámaso Alonso.
1947 *Salmos, elegías y oraciones.*
1949 *La espera.*
1954 *Versos del domingo,* Barcelona.
1959 *Voces y acompañamientos para San Mateo.*
1960 *La conquista de este mundo.*
1961 **Poesías reunidas* (hasta '1960), Giner, Col. Orfeo.
1971 *El profesor de español,* Ediciones Universitarias de Valparaíso, Chile.
Enseñanzas de la edad (Poesía 1945-1970).

Carlos Barral, 1928:

1952 *Las aguas reiteradas,* Barcelona.
1957 *Metropolitano,* Ed. Cantalapiedra, Torrelavega.
1961 *19 figuras de mi historia civil,* Colliure, Barcelona.
1965 *Usuras,* Poesía para todos.
1966 *Figuración y fuga,* Ed. Seix Barral, Barcelona.
1970 *Informe personal sobre el alba y acerca de algunas auroras particulares,* Ed. Lumen, Col. Palabra e Imagen, Barcelona.

Jaime Ferrán, 1928:

1952 *La piedra más reciente,* Barcelona.
Desde esta orilla, Col. Adonais.

1954 *Poemas del viajero,* Barcelona.
1957 *Descubrimiento de América,* Ed. Nacional.
1959 *Canciones para Dulcinea.*
1964 *Libro de Ondina,* Palma de Mallorca.
1967 *Tarde de circo,* Ed. Nacional, Serie Infancia.
Elegía sin nombre, PEsp., núm. 171, págs. 1-6.
Nuevas cantigas.

José Agustín Goytisolo, 1928:

1955 *El retorno,* Adonais.
1958 *Salmos al viento,* Instituto de Estudios Hispánicos, Barcelona.
1960 *Claridad,* Diputación Provincial de Valencia, Valencia.
1961 *Años decisivos,* Colliure, Barcelona.
1968 *Algo sucede.* Poesía, El Bardo, 37, Col. de Poesía.

Jaime Gil de Biedma, 1929:

1959 *Compañeros de viaje,* Ed. Joaquim Horta, Barcelona.
1961 *Cuatro poemas morales,* Ed. Joaquim Horta, Barcelona.
1965 *En favor de Venus,* Colliure, Barcelona.
1966 *Moralidades,* Ed. Joaquín Mortiz, México.
1969 *Poemas póstumos,* Col. Poesía para todos. Colección particular, Barcelona.

José Ángel Valente, 1929:

1955 *A modo de esperanza,* Rialp, Col. Adonais, 115.
1960 *Poemas a Lázaro.*
1963 *Poemas,* RdO^2, núm. 6, pág. 321.
Sobre el lugar del canto, Barcelona.
1966 *La memoria y los signos,* Revista de Occidente.
1967 *Siete representaciones,* El Bardo, Barcelona.
1968 *Breve son,* Barcelona.
1970 *El inocente,* Joaquín Mortiz, México.

Eladio Cabañero, 1930:

1956 *Desde el sol y la anchura,* Tomelloso.
1958 *Una señal de amor,* Rialp, Col. Adonais.

1961 *Recordatorio,* Palabra y Tiempo.
1963 *Marisa Sabia y otros poemas.*
1970 **Poesía* 1956-1970, pról. de Florencio Martínez Ruiz, Plaza y Janés, Barcelona.

MANUEL MANTERO, 1930:

1954 *La carne antigua,* Sevilla.
1958 *Mínimas del ciprés y los labios,* Arcos de la Frontera.
1960 *Tiempo del hombre.*
1962 *La lámpara común.*
1966 *Misa solemne.*

JESÚS LÓPEZ PACHECO, 1930:

1952 *Dejad crecer este silencio.*
1961 *Mi corazón se llama cudillero.*
Pongo mi mano sobre España, Roma.
Canciones del amor prohibido, Barcelona.

MIGUEL FERNÁNDEZ, 1931:

1958 *Credo de libertad,* Tetuán.
1967 *Sagrada Materia,* Rialp, Col. Adonais.
1969 *Juicio Final,* Ed. Biblioteca Nueva.

CARLOS MURCIANO, 1931:

1954 *El alma repartida,* Caracas.
1955 *Viento en la carne,* Rialp, Col. Adonais, 116.
1956 *Poemas tristes a Madia,* Alcaraván, 1, Arcos de la Frontera.
1958 *Ángeles de siempre,* Caracas.
Cuando da el corazón la media noche, Veleta al Sur, 3, Granada.
1961 *Tiempo de ceniza,* Santander.
1963 *Desde la carne al alma,* Jerez.
Un día más o menos, Punta Europa.
1964 *La noche que no se duerme,* Sevilla.

1966 *Los años y las sombras,* Valencia.
Estas cartas que te escribo, Málaga.
Plaza de la memoria (en colaboración con su hermano Antonio), Málaga.
1967 *Libro de epitafios,* Instituto de Estudios Hispánicos, Barcelona.
1968 *El mar,* Las Palmas.
1970 [1]*Este claro silencio,* Cultura Hispánica.
Veinticinco sonetos. Antología, Literoy, Col. Voz y viento.
1971 [2]*Este claro silencio,* Cultura Hispánica.

Francisco Brines, 1932:

1960 *Las brasas,* Adonais.
1963 *Poemas,* RdO[2], núm. 6, pág. 325.
1965 *El santo inocente,* Col. Poesía para todos.
1966 *Palabras a la oscuridad.* Poesías, Insula.
1971 *Aún no,* Llibres de Sinera, Col. Ocnos, 14, Barcelona.

Claudio Rodríguez, 1934:

1953 *Don de la ebriedad,* Rialp, Col. Adonais, 102.
1958 *Conjuros,* Cantalapiedra, Santander.
1963 *Poemas,* RdO[2], núm. 6, pág. 316.
1965 *Alianza y condena,* Ed. Revista de Occidente.
1971 **Poesía* (1953-1966), pról. de Carlos Bousoño, Plaza y Janés, Barcelona.

María Elvira Lacaci, 1935:

1957 *Humana voz.*
1962 *Sonido de Dios.*
1963 *Al este de la ciudad,* Barcelona.

Joaquín Marco, 1935:

1961 *Fiesta en la calle,* Joaquim Horta, Barcelona.
1965 *Abrir una ventana a veces no es sencillo,* El Bardo, Barcelona.
1971 *Algunos crímenes y otros poemas,* Col. Ocnos, 10, Barcelona.

RAFAEL SOTO VERGÉS, 1936:

1959 *La agorera,* Adonais.
1967 *Epopeya sin héroe,* El Bardo.
1970 *El gallo ciego.* Cantos, Col. Poesía para todos.

FÉLIX GRANDE, 1937:

1964 *Las piedras,* Adonais.
1966 *Música amenazada,* El Bardo, Barcelona.
1967 [1]*Blanco Spirituals,* Casa de las Américas, La Habana.
1969 [2]*Blanco Spirituals,* El Bardo, 51, Barcelona.
1971 *Biografía. Poesía,* Barcelona.

CARLOS SAHAGÚN, 1938:

1955 *Hombre naciente,* Alicante.
1958 *Profecías del agua,* Rialp, Col. Adonais, 149.
1961 *Como si hubiera muerto un niño,* Instituto de Estudios Hispánicos, Barcelona.

MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1939:

1967 [1]*Una educación sentimental,* El Bardo, Barcelona.
1970 *Movimientos sin éxito,* Barcelona.
1971 [2]*Una educación sentimental* (ed. ampliada), El Bardo, 28, Barcelona.

JOAQUÍN CARO ROMERO, 1940:

1960 *Espinas en los ojos,* Col. Veleta al Sur, Granada.
1962 *El transeúnte,* Sevilla.
1965 *El tiempo en el espejo,* Rialp, Col. Adonais.
1969 *Tiempo sin nosotros,* Prensa Española.
1970 **Vivir sobre lo vivido. Antología poética,* 1960-1970, pról. de Jorge Guillén, Col. Ínsula.

DIEGO JESÚS JIMÉNEZ, 1942:

1961 *Grito con sangre y lluvia.*
1963 *La valija. Ambitos de entonces,* Col. Rocamador, Valencia.
1965 *La ciudad,* Col. Adonais.
1968 *Coro de ánimas,* Biblioteca Nueva.

FÉLIX DE AZÚA, 1944:

1968 *Cepo para nutria.*
1970 *El velo en el rostro de Agamenón* (1966-1969), El Bardo, 69, Barcelona.

ANTONIO LÓPEZ LUNA, 1944:

1968 *Memoria de la muerte.*

PEDRO GIMFERRER, 1945:

1963 *Mensaje del Tetrarca,* Col. de Trigo y voz provisto, Barcelona.
1966 *Arde el mar,* Col. El Bardo, 17, Barcelona.
1967 *Tres poemas,* Cuadernos de María José, Málaga.
1968 *La muerte en Beverly Hills,* Col. El Bardo, 42, Barcelona.
1970 **Poemas,* 1963-1969, Ed. Llibres de Sinera, Col. Ocnos, Barcelona.

LEOPOLDO MARÍA PANERO, 1948:

1970 *Así se fundó Carnaby Street,* Col. Ocnos, 4, Barcelona.

Apéndice II

BIBLIOGRAFÍA DE OBRAS CONSULTADAS

A) FUENTES

1. Textos

Para las ediciones de los poetas pertenecientes a la época tratada véase Apéndice I: "Bibliografía cronológica de los libros de poesía aparecidos entre 1883 y 1971", donde la edición de cada poeta por la que se citó fue señalada por un asterisco. Aquí sólo se tuvieron en cuenta los autores que allí faltan:

Bécquer, Gustavo Adolfo, *Obras completas,* Aguado, Madrid, ^{2}1951.

Gómez de la Serna, Ramón, *Obras completas,* Ed. Ahr, Barcelona, ts. I y II, 1957.

Huidobro, Vicente, *Poesía y Prosa,* Antología, Aguilar, Madrid, ^{1}1957, ^{2}1967.

Neruda, Pablo, *Obras completas,* Col. Cumbre, Losada, Buenos Aires, ts. I y II, ^{3}1967.

Pérez de Ayala, Ramón, *Poesías completas,* Espasa-Calpe, Buenos Aires, ^{2}1942.

Vallejo, César, *Obra poética completa,* Francisco Moncloa Editores, Lima, 1968.

Vega, Lope de, *Poesías líricas,* I, Clásicos castellanos, 68, Espasa-Calpe, Madrid, 1941.

2.1. Antologías generales e históricas

Lázaro Carreter, F., y Correa Calderón, E., *Antología literaria española contemporánea,* Anaya, Salamanca, [1]1964, con muchas reediciones.

Riquer, Martín de, y Valverde, José M., *Antología de la Literatura española e hispanoamericana,* vol. I, textos; vol. II, notas (J. M. Valverde), Ed. Vicens Vives, Barcelona, 1966.

Alonso, Dámaso, Galvarriato de Alonso, Eulalia, y Rosales, Luis, *Primavera y flor de la Literatura Hispánica,* 3 vols., Sel. del Reader's Digest, Madrid, 1966.

Lafuente y Alcántara, E., *Cancionero popular,* Colección escogida de seguidillas y coplas, 2 vols., Madrid, 1865.

Machado y Álvarez, Antonio, *Cantes flamencos,* Col. Austral, 745, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1947.

Molina, Ricardo, *Cante flamenco,* Madrid, [2]1969.

— y Mairena, Antonio, *Mundo y formas del Cante flamenco,* Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1963.

Rodríguez Marín, Francisco, *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas,* Madrid, 1929.

Alonso, Dámaso, *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional,* Madrid, 1935.

— y Blecua, José M., *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional,* segunda edición corregida, Gredos, Madrid, 1969.
= Alonso/Blecua (citamos por la primera edición, 1956).

Moreno Báez, Enrique, *Antología de la poesía lírica española,* 3 vols., Madrid, 1952.

Campos, Jorge, *Poesía española,* Ed. Taurus, Col. Ser y tiempo, Madrid, 1959.

Blecua, José M., *Floresta de lírica española,* Gredos, Madrid, [2]1963.

Florit, Eugenio, *Cien de las mejores poesías españolas,* New York, 1965.

Morales, Rafael, *Los 100 poetas mejores de la lírica castellana,* Madrid, 1967.

Onís, Federico de, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932),* Madrid, 1934.
= Onís, *Antología* (hay reimpresión de Las Américas Publishing House, New York, 1961).

Gullón, Ricardo, *Inventario de medio siglo, II, Literatura española,* en Ínsula, Madrid, 15-10-1950.

— y Schade, G. D., *Literatura española contemporánea,* New York, 1965.

Abellán, José Luis, *Visión de España en la generación del 98*, Madrid, 1968.

Gimferrer, Pedro, *Antología de la poesía modernista*, Seix Barral, Barcelona, 1969.

Laurel, *Antología de la Poesía moderna en Lengua Española*, Ed. Séneca, México, 1941.

2.2. Antologías del siglo XX

(Ordenadas según el grado de su especialización cronológica).

Schökel, Luis Alonso, *Poesía española (1900-1950)*, 2 vols., Aguado, Madrid, ^{1}1950, ^{2}1952.

Macrí, Oreste, *Poesia spagnola del Novecento*, Parma, ^{1}1952, ^{2}1961.

Da Cal, Margarita U., y Ernesto G., *Literatura del siglo XX*, Antología selecta, New York, 1955.

Diego, Gerardo, *Poesía española contemporánea (1901-1934)*, Taurus, Col. Temas de España, 13, Madrid, ^{5}1970, nueva ed. completa.
= Diego, Poesía española (se cita por G. D., *Poesía española*, Antología (Contemporáneos), Madrid, ^{2}1934).

Sahagún, Carlos, *Siete poetas españoles*, Ed. Taurus, Madrid, ^{4}1969.

Gaos, Vicente, *Antología del grupo poético de 1927*, Col. Anaya, Salamanca, 1969.

Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (ed.), *Romancero de la guerra civil* (serie I), Madrid, nov. 1936.

Anónimo, *Poetas en la España leal*, Ediciones Españolas, Madrid/Valencia, 1937.

Prados, Emilio, y Rodríguez Moñino, A. R. (eds.), *Romancero General de la guerra de España*, Ediciones Españolas, Madrid/Valencia, 1937: reprint Feltrinelli, Milano, 1966.

Villén, Jorge, *Antología poética del Alzamiento*, Madrid, 1940.

Antología del Alba (1940-1942), Publicaciones de la Universidad de Madrid, Madrid, 1943.

Alberti, Rafael (ed.), *Romancero general de la guerra española*, Patronato hispano argentino de cultura, Buenos Aires, 1944.

Puccini, Dario (ed.), *Romancero de la Resistenza spagnola 1936-1959*, Milano, 1960.

Moreno, Alfonso, *Poesía española actual*, Ed. Nacional, Madrid, 1946.

Ribes, Francisco, *Antología consultada de la Joven Poesía Española*, Valencia, 1952.

Jiménez Martos, Luis, *Antología de Poesía Española*, anualmente a partir de 1954, Aguilar, Madrid, 1955 y siguientes.

Antología de "Adonais", pról. de Vicente Aleixandre, Rialp, Col. Adonais, 100/101, Madrid, [2]1956, ed. revisada y aumentada.

Pardellans, Humbert, *Antología de la poesía española contemporánea. 25 poetas españoles*, París, 1956.

Aub, Max, *Una nueva poesía española (1950-1955)*, Imprenta Universitaria, México, 1957.

Jiménez Martos, Luis, *Primera antología de los nuevos poetas españoles*, Madrid, 1961.

Millán, Rafael, *Veinte poetas españoles*, Ágora, Madrid, [1]1955, [2]1956.

Aguirre, José M., *Antología de la poesía española contemporánea*, Clásicos Ebro, Zaragoza, 1962.

Cano, José Luis, *Antología de la nueva poesía española*, Gredos, Madrid [1]1958, [2]1963, [3]1972.

Los Premios "Boscán" de Poesía 1949-1961, Plaza y Janés, Barcelona, 1963.

Cano, José Luis, *Antología de la lírica española actual*, Col. Anaya, Salamanca, 1964.

Ribes, Francisco, *Poesía última*, Taurus, Madrid, 1963.

Bagué, E., *Antología de la lírica española contemporánea*, Barcelona, 1964.

López Anglada, Luis, *Panorama poético español. Historia y antología (1939-1964)*, Ed. Nacional, Madrid, 1965.

Castellet, José M., *Veinte años de poesía española*, Antología 1939-1959, Seix Barral, Barcelona, 1960; segunda edición aumentada: *Un cuarto de siglo de poesía española*, Seix Barral, Barcelona, 1966.

Mantero, Manuel, *Poesía española contemporánea, 1939-1965*, Plaza y Janés, Barcelona, 1966.

Pardo, Enrique Martín, *Antología de la joven poesía española*, Pájaro Cascabel, Col. de Poesía, 4/5, Madrid, 1967.

Doce jóvenes poetas españoles, El Bardo, Barcelona, 1967.

Batlló, José, *Antología de la nueva poesía española*, El Bardo, Madrid, 1968.

Jiménez Martos, Luis, *Antología general de "Adonais" (1943-1968)*, Rialp, Madrid, 1969.

— *Poesía hispánica 1968*, Aguilar, Madrid, 1969.

Ifach, María de Gracia, *Cuatro poetas de hoy*, Taurus, Madrid, [3]1969.

Guereña, Jacinto-Luis, *Anthologie bilingue de la poésie espagnole contemporaine*, Marabout Université, 183, Verviers, 1969.

Castellet, José M., *Nueve novísimos poetas españoles,* Barral Editores, Col. Libros de Enlace, 4, Barcelona, 1970.
Moreno Báez, Enrique, *Antología de la poesía lírica española,* 3 vols., Madrid, 1952.
Zimmermann, Marie-Claire, *Poesías españolas contemporáneas,* Paris, 1970.
Pardo, Enrique Martín, *Nueva poesía española,* Madrid, 1970.
González Martín, J.-P., *Poesía hispánica 1939-1969,* El Bardo, Col. de poesía, núms. 59/60, Barcelona, 1970 (estudio y antología).
Espejo del amor y de la muerte, Antología de la poesía española última (Selección y prólogo de Antonio Prieto), Madrid, 1971.
Martínez Ruiz, Florencio, *La nueva poesía española,* Madrid, 1971.

2.3. Antologías especiales

Lechner, Jan, *El compromiso en la poesía española del siglo XX. Primera parte: De la generación de 1898 a 1939. Antología,* Leiden, 1968.
Mendoza, Onrubia de, *Sonetos del siglo XX,* Miessner Libreros, Barcelona, 1970.
Cano, José Luis, *Antología de poetas andaluces contemporáneos,* Cultura Hispánica, Col. La Encina y el Mar, 10, Madrid, ^{2}1968.
Conde, Carmen, *Antología de la poesía femenina española viviente,* Arquero, Madrid, 1954.
Bodini, Vittorio, *I poeti surrealisti spagnoli.* Ensayo y antología bilingüe, Einaudi, Torino, 1963.
Cano, José Luis, *El tema de España en la poesía española contemporánea* (Antología), Revista de Occidente, Madrid, 1964.
Molina, Antonio, *Poesía Española Contemporánea. Antología (1939-1964).* Poesía Cotidiana, Alfaguara, Madrid, 1966.
López, Jacinto, *Poesía Española Contemporánea. Antología (1939-1964).* Poesía Amorosa, Alfaguara, Madrid-Barcelona, 1967.
Luis, Leopoldo de, *Poesía social. Antología (1939-1964),* Alfaguara, Madrid, ^{1}1965, ^{2}1969 (1939-1968).
— *Antología de poesía religiosa (1939-1964),* Alfaguara, Madrid, 1969.

3. Memorias, cartas, semblanzas de poetas

Alberti, Rafael, *Imagen primera de...,* Buenos Aires, 1945.
—, *La arboleda perdida,* Libros I y II de memorias (1902-1917 y 1917-1931), Buenos Aires, 1959.

Aleixandre, Vicente, *Los encuentros*, Madrid, 1958.
Díaz-Cañabate, Antonio, *Historia de una tertulia*, Valencia, 1953.
Díaz-Plaja, Guillermo, *Memoria de una generación destruida (1930-1936)*, prólogo de Julián Marías, Barcelona, 1966.
Fogelquist, Donald F., *The literary collaboration and the personal correspondence of Rubén Darío and J. R. Jiménez*, Coral Gables (Florida), 1956.
García Lorca, Federico, y Guillén, Jorge, *Correspondencia 1925-1932*, prólogo de J. Guillén, Milano, 1960.
— cf. Guillén, Jorge, *Federico en persona*, Emecé, Buenos Aires, 1960.
Garciasol, Ramón de, *Correo para la muerte. Carta al poeta Jorge Moya*, CHA, 208, 1967, págs. 75-96.
Gómez de la Serna, Ramón, *Pombo. Biografía del célebre café y de otros cafés famosos*, Madrid, 1918 (en *Obras completas*).
Guillén, Jorge, *Jorge Guillén replica a Juan Ramón Jiménez*, en Índice de Artes y Letras, 9 (Madrid), 1954, núm. 72.
Jiménez, Juan Ramón, *Españoles de tres mundos, Viejo mundo, Nuevo mundo, Otro mundo* (caricatura lírica) (1914-1940), Buenos Aires, ²1958.
— *Cartas* (Primera selección), ed. por Francisco Garfias, Madrid, 1962.
— cf. Guerrero Ruiz, Juan, *Juan Ramón de viva voz*, Madrid, 1961.
— cf. Gullón, Ricardo, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, 1958.
Machado, Antonio, cf. Gullón, Ricardo, *Cartas de Antonio Machado a Juan Ramón Jiménez*, San Juan de Puerto Rico, 1959.
— cf. García Blanco, Manuel, *Cartas inéditas de Antonio Machado a Unamuno*, en RHM, XX, 1956, págs. 97-114 y 270-285.
Machado, Manuel, *La Guerra Literaria 1898-1914*, Imprenta Hispano-Alemana, Madrid, 1913.
Morla Lynch, Carlos, *En España con Federico García Lorca*, Madrid, 1958.
Núñez, Antonio, *Encuentro con José Hierro*, en Ínsula, año XXI, número 240, nov. de 1966, pág. 4.
Unamuno, Miguel de, *Cartas inéditas*, recopilación y prólogo de Sergio Fernández Larráin, Ed. Zig-Zag, Santiago, 1965.

4. Siglas de las revistas mencionadas, algunos números especiales dedicados a la nueva literatura española, índices y estudios sobre revistas:

BH = *Bulletin hispanique*, Bordeaux.
BHS = *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool.

CHA = *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid.
CoLit = *Correo Literario,* Madrid.
DVLG = *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte,* Stuttgart.
EL = *Estafeta Literaria,* Madrid.
GRM = *Germanisch-romanische Monatsschrift,* Heidelberg.
HGLH = Díaz-Plaja, Guillermo (dir.), *Historia General de las Literaturas Hispánicas,* con una introducción de Ramón Menéndez Pidal, ts. I-VI, Ed. Vergara, Barcelona, 1949-1967.
HispW = *Hispania,* Wisconsin.
LT = *La Torre,* San Juan de Puerto Rico.
NZZ = *Neue Zürcher Zeitung,* Zürich.
PE = *Punta Europa,* Madrid.
PEsp = *Poesía Española,* Madrid.
PMLA = *Publications of the Modern Language Association of America,* Baltimore.
PSA = *Papeles de Son Armadans,* Palma de Mallorca.
RdO = *Revista de Occidente,* Madrid (^{2} = segunda época).
RF = *Romanische Forschungen,* Köln.
RFE = *Revista de Filología Española,* Madrid.
RHM = *Revista Hispánica Moderna,* New York.
RJB = *Romanistisches Jahrbuch,* Hamburg.
RLComp = *Revue de Littérature Comparée,* Paris.
RLit = *Revista de Literatura,* Madrid.
USF = *Universidad.* Santa Fe.
VKR = *Volkstum und Kultur der Romanen,* Hamburg.
VRom = *Vox Romanica,* Zürich.
ZRPh = *Zeitschrift für Romanische Philologie.* Tübingen.

Dokumente (Köln), 18. Jahr, Nr. 2, april 1962.
Esprit (Paris), 24e année, 9, sept. 1956.
Europe (Paris), 36e année, núms. 345-346, janv.-févr. 1958.
Preuves (Paris), núm. 123, mai 1961.
Revista Nacional de Cultura (Caracas), año XXIV, núms. 148-149, sept.-dic. 1961.
Revista de Occidente (Madrid), año 1, 2.ª época, núms. 8/9, nov.-dic. 1963.
Schweizer Monatshefte (Zürich), 40. Jg., Heft 11, febr. 1961.
La Table Ronde (Paris), núm. 144, déc. 1959 y núm. 145, janv. 1960.

Insula (1946-1956). Índice de artículos y trabajos aparecidos, recopilado por Consuelo Bergés, Madrid, 1958.

Sur (Buenos Aires). Índice 1931-1966, núms. 303, 304 y 305, nov. 1966-abril 1967.

Becarud, Jean, *Cruz y Raya* (1933-1936), Madrid, 1970.

Bleiberg, Germán, "Algunas revistas literarias hacia 1898", en *Arbor*, XI, 36, Madrid, 1948, págs. 465-480.

Granjel, Luis S., *Biografía de "Revista Nueva" (1899)*, Salamanca, 1962.

Paniagua, Domingo, *Revistas culturales contemporáneas*, Ed. Punta Europa, Madrid, 1965 (Primer volumen: 1897-1912).

Ribbans, Geoffrey, "Riqueza inagotada de las revistas literarias modernas", en *Revista de Literatura*, XIII, núms. 25/26, enero-junio 1958, págs. 30-47 (revistas de 1898-1904).

Sánchez, José, "Revistas de poesía española", en *RHM*, XXV, núm. 4, oct. 1959, págs. 313-328 (revistas de 1939-1957).

Torre, Guillermo de, "La generación española de 1898 en las revistas del tiempo", en *Nosotros*, 67, Buenos Aires, 1941, págs. 3-38.

La Estafeta Literaria, núm. 418, abril 1969, contiene una reseña de las principales "Revistas españolas literarias", págs. 18-20.

Poesía Española, núms. 140-141, segunda época, agosto-sept. 1964, número extraordinario dedicado a las revistas de poesía.

B) ESTUDIOS

1. Ciencias de la literatura, cuestiones metodológicas, teoría de la lírica

Alonso, Dámaso, *Poesía española (Ensayo de métodos y límites estilísticos)*, Gredos, Madrid, ^{5}1971 (con índice alfab. de materias).

Babilas, Wolfgang, *Tradition und Interpretation*, Hueber, Munich, 1961.

Bousoño, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Gredos, Madrid, ^{5}1970, ed. muy aumentada, versión definitiva.

Burger, Heinz Otto, *Gedicht und Gedanke*, Halle, 1942.

Cohen, J., *Structure du langage poétique*, Paris, 1966. Hay versión española: *Estructura del lenguaje poético*, Gredos, Madrid, 1970.

Curtius, E. R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, ^{2}1954.

Dufrenne, M., *Le poétique*, Paris, 1963.

Escobar, Alberto, *La partida inconclusa (Teoría método de interpretación literaria)*, Santiago de Chile, 1970.

Friedrich, Hugo, "Dichtung und die Methoden ihrer Deutung", en *Die Albrecht-Ludwigs-Universität*, Freiburg, 1457-1957: *Die Festvorträge bei der Jubiläumsfeier*, Freiburg i. Br., o. J., 1957, págs. 95-110.

Gayol Fernández, Manuel, *Teoría literaria*, 2 vols., Ed. Cultural Centroamericana, Guatemala, [10]1970.

Höllerer, Walter, *Theorie der modernen Lyrik, Dokumente zur Poetik I*, Rowohlt, Reinbek, 1966.

Jauss, Hans Robert, "Zur Frage der 'Struktureinheit' älterer und moderner Lyrik", en *GRM*, t. 41, 1960, págs. 231-266.

José Prades, Juana de, *La teoría literaria*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1954.

Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, versión española por María D. Mouton y V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1970, ed. revisada.

= Kayser, Kunstwerk (se cita por la versión original alemana: *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern, [10]1964).

Martínez Bonati, Félix, *La estructura de la obra literaria*, Santiago de Chile, 1960.

Martínez Torner, Eduardo, *Estudios sobre Estilística Literaria Española*, Dolphin Book Co., Oxford, 1953.

Pfeiffer, Johannes, *Umgang mit Dichtung. Eine Einführung in das Verständnis des Dichterischen*, Hamburg, 1952.

— *Was haben wir an einem Gedicht? Drei Kapitel über Sinn und Grenze der Dichtung*, Hamburg, [1]1955, [3]1966, ed. revisada.

Ramos, Maria Luiza, *Fenomenologia da obra literária*, Forense, Rio de Janeiro/São Paulo, 1969.

Schalk, Fritz, "Zur Interpretationsmethode in der romanischen Philologie", en *Studium Generale*, t. 7, 1954, págs. 410-416.

Schücking, Levin L., *El gusto literario*, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 24, México-Buenos Aires, 1950.

Spitzer, Leo, *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1955.

Spoerri, Theophil, "Eléments d'une critique constructive", en *Trivium*, t. VIII, 1950, págs. 165-187.

Staiger, Emil, *Grundbegriffe der Poetik*, Zurich, [8]1968.

= Staiger, *Conceptos* (se cita por la edición [6]1963).

— "Das Problem der wissenschaftlichen Interpretation von Dichtwerken", en *Worte und Werte*, Bruno Markwardt zum 60. Geburtstag, Berlin, 1961.

— *Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit*, Zurich, 1963 (sobre todo la introducción: "Das Problem des Stilwandels").

Strich, Fritz, *Kunst und Leben. Vorträge und Abhandlungen zur deutschen Literatur*, Bern, 1960 (sobre todo el ensayo incluido: "Zeitgenossenschaft", págs. 9-23).

Torre, Guillermo de, *Doctrina y estética literaria*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1970.

Vigée, Claude, *Révolte et louanges*, Paris, 1962.

Wagner, Robert Leopold, "Langue poétique (Du quantitatif au qualitatif)", en *Studia Romanica*, Gedenkschrift für Eugen Lerch, Stuttgart, 1955, págs. 416-430.

Wais, Kurt, "Drei Typen stilistischen Verhaltens in der italienischen und deutschen Gegenwartslyrik", en *Syntactica und Stilistica*. Festschrift für E. Gamillscheg zum 70. Geburtstag, Tübingen, 1957, págs. 625-649.

Wehrli, Max, *Allgemeine Literaturwissenschaft*, Bern, 1952.

Wellek, René, y Warren, Austin, *Teoría literaria*, pról. de Dámaso Alonso, trad. del inglés de José María Gimeno, Gredos, Madrid, ^{4}1969.

2. Obras de consulta, síntesis

Alarcos Llorach, Emilio, *Fonología española*, Gredos, Madrid, ^{4}1967 (ed. aumentada y revisada).

Baehr, Rudolf, *Manual de versificación española*, trad. del alemán y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada, Gredos, Madrid, 1969.

Descola, Jean, *Historia literaria de España. De Séneca a García Lorca*, versión española de Manuel Carrión Gútiez, Gredos, Madrid, 1968.

Díaz-Plaja, Guillermo, *Historia de la poesía lírica española*, Barcelona, ^{2}1948.

— (dir.), *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, con una introducción de Ramón Menéndez Pidal, ts. I-VI, Ed. Vergara, Barcelona, 1949-1967.
= HGLH.

Diccionario de Literatura española, Revista de Occidente, Madrid, ^{3}1964.
= *Diccionario*.

Díez-Echarri, E., y Roca Franquesa, J. M., *Historia de la Literatura española e hispanoamericana*, Aguilar, Madrid, ^{2}1966.

Franzbach, Martin, *Abriss der spanischen und portugiesischen Literaturgeschichte in Tabellen*, Ed. Athenäum, Frankfurt a. M.-Bonn, 1968.

García López, José, *Historia de la literatura española*, Ed. Vicens Vives, Barcelona, [13]1969.

Gutiérrez Girardot, Rafael, "Die spanische Literatur", en *Die Literaturen der Welt in ihrer mündlichen und schriftlichen Überlieferung*, ed. de W. v. Einsiedel, Zurich, 1964, págs. 353-374.

HGLH = *Historia General de las Literaturas Hispánicas, vide supra* Díaz-Plaja, Guillermo.

Marín, Diego, y Río, Ángel del, *Breve historia de la literatura española*, Ed. Holt, Rinehart and Winston, New York, 1966.

Navarro, Tomás, *Estudios de fonología española*, New York, 1946.

— *Métrica española*. Reseña histórica y descriptiva, Syracuse, New York, 1956.

= Navarro, *Métrica*.

— *Arte del verso*, México, [2]1964.

Niedermayer, Franz, *Spanische Literatur des 20. Jahrhunderts*, Francke, Bern, 1964.

Río, Ángel del, *Historia de la literatura española*, 2 vols., Ed. Holt, Rinehart and Winston, New York, [2]1966 (ed. revisada).

Sáinz de Robles, F. Carlos, *Diccionario de la Literatura*, 3 vols., Madrid, 1949.

Saz, Agustín del, *Resumen de literatura española*, Sayma, Barcelona, [3]1963.

Schalk, Fritz, *Spanische Geisteswelt (Vom Maurischen bis zum Modernen Spanien)*, Baden-Baden, 1957.

Simón Díaz, José, *Manual de bibliografía de la literatura española*, Barcelona, 1963.

— *Manual de bibliografía de la literatura española*. Suplemento I (1962-1964), Barcelona, 1966.

Valbuena Prat, Ángel, *Historia de la Literatura Española*, 3 vols., Barcelona, [7]1964.

Valverde, José María, *Breve historia de la literatura española*, Punto Omega, Col. Universitaria de Bolsillo, 86, Madrid, 1969.

Verdevoye, Paul, "Littérature espagnole", en *Histoire des Littératures*, II: *Littératures occidentales*, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1956, páginas 613-687.

3. Colecciones de artículos críticos; épocas y movimientos

Alonso, Dámaso, *Ensayos sobre poesía española*, Buenos Aires, 1946.

— *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, ^{3}1969, ed. aumentada.

= Alonso, *Contemporáneos* (se cita por ^{2}1958).

— *Del siglo de oro a este siglo de siglas*, Gredos, Madrid, ^{1}1962, ^{2}1967.

Aub, Max, *La poesía española contemporánea*, México, 1954.

Azcoaga, Enrique, *Panorama de la poesía moderna española*, Ed. Periplo, Buenos Aires, 1953.

Béguin, Albert, *L'âme romantique et le rêve*, Paris, 1946.

Bowra, Cecil M., "La poesía en Europa desde 1900 a 1950", en *Diógenes*, núm. 1, 1952, págs. 63-84.

Cano, José Luis, *De Machado a Bousoño*, Ínsula, Madrid, 1955.

— *Poesía española del siglo XX. De Unamuno a Blas de Otero*, con 37 ilustraciones, Guadarrama, Madrid, 1960.

— "La poesía lírica española en lengua castellana", en *HGLH*, VI, Barcelona, 1967, págs. 737-767.

Casalduero, Joaquín, *Estudios de literatura española*, Madrid, 1962.

Cernuda, Luis, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, ^{1}1957, ^{2}1970.

= Cernuda, *Estudios* (se cita por ^{1}1957).

— *Poesía y Literatura*, Seix y Barral, Barcelona, 1960.

— *Poesía y Literatura* II, Seix y Barral, Barcelona, 1964.

— *Crítica, ensayo y evocaciones*, ed., pról. y notas de Luis Maristany, Seix Barral, Col. Biblioteca breve, 297, Barcelona, 1970.

Ciplijauskaité, Biruté, *El poeta y la poesía. Del romanticismo a la poesía social*, Ínsula, Madrid, 1966.

Clavería, Carlos, *Cinco estudios de literatura española moderna*, Salamanca, 1945.

Cohen, J. M., *Poetry of this age (1908-1958)*, Hutchinson, Londres, 1960.

Cossío, José M.ª de, *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, 2 volúmenes, Madrid, 1960.

Curtius, Ernst Robert, *Kritische Essays zur europäischen Literaturgeschichte*, Berna, 1950.

Chabás, Juan, *Literatura española contemporánea (1898-1950)*, La Habana, 1952.

Díaz-Plaja, Guillermo, *Modernismo frente a Noventa y Ocho. Una introducción a la literatura española del siglo XX*, pról. de Gregorio Marañón, Espasa-Calpe, Madrid, ^{2}1966 (^{1}1951).

Equipo "Claraboya", *Teoría y poemas*, Col. El Bardo, 71-72, Barcelona, 1971.

Fernández Montesinos, José, *Die moderne spanische Dichtung*, Leipzig, 1927.

— *Estudios y ensayos de literatura española*, México, 1959.

Ferraté, Juan, *Dinámica de la poesía*, Seix Barral, Barcelona, 1968.

Ferreres, Rafael, *Los límites del modernismo y del 98*, Madrid, 1964.

Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, rowohlts deutsche enzyklopädie, 25/26/26a, Hamburgo (^{1}1956), ed. aumentada, 1967. Hay traducción española de Juan Petit, *La estructura de la poesía moderna*, Seix Barral, Barcelona, 1959.
= Friedrich, *Struktur* (se cita por ^{7}1964).

Gaos, Vicente, *Temas y problemas de literatura española*, Madrid, 1962.

Gullón, Ricardo, *La invención del 98 y otros ensayos*, Gredos, Madrid, 1969.

Höllerer, Walter, *Theorie der modernen Lyrik. Dokumente zur Poetik I*, rowohlts deutsche enzyklopädie, Hamburgo, ^{2}1966.

Jaimes-Freyre, Mireya, *Modernismo y 98 a través de Ricardo Jaimes Freyre*, Gredos, Madrid, 1969.

Jiménez, Juan Ramón, *El trabajo gustoso*. Conferencias, Sel. y pról. de Francisco Garfias, Aguilar, Madrid, 1961.

— *La corriente infinita. Crítica y evocación*, Recop., sel. y pról. de Francisco Garfias, Aguilar, Madrid, 1961.

— *Ética y ética estética. Crítica y complemento*, Sel., ord. y pról. de Francisco Garfias, Aguilar, Madrid, 1967.

Lechner, Jan, *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. Primera parte: "De la generación de 1898 a 1939", Leiden, 1968.

Ley, Charles, *Spanish poetry since 1939*, Washington, 1962.

Madariaga, Salvador de, *De Galdós a Lorca*, Buenos Aires, 1960.

Menéndez Pidal, Ramón, "La primitiva poesía lírica española", en *Estudios literarios*, Col. Austral, Madrid, ^{8}1957, págs. 197-269.

Peers, Edgar Allison, *A History of the Romantic Movement in Spain*, 2 vols., Cambridge, 1940; versión española (J. M. Gimeno): *Historia del movimiento romántico español*, 2 vols., Gredos, Madrid, ^{2}1967.

Petriconi, Hellmut, *Die spanische Literatur der Gegenwart* (desde 1870), Wiesbaden, 1926.

Poulet, Georges, *Les métamorphoses du cercle*, Paris, 1961.

Quiñones, Fernando, *Últimos rumbos de la poesía española*, Col. Nuevos Esquemas, 2, Edic. Columba, Buenos Aires, 1966.

Ridruejo, Dionisio, *En algunas ocasiones*. Ensayos, Aguilar, Madrid, 1960.

Río, Ángel del, *Estudios sobre literatura contemporánea española*, Gredos, Madrid, 1966.

Salinas, Pedro, *Literatura española siglo XX*, Madrid, 1970.
= Salinas, *Literatura* (se cita por México, ^{2}1949).

— *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, ^{1}1958, ^{3}1967.
= Salinas, *Ensayos* (se cita por ^{1}1958).

Sender, Ramón José, *Unamuno, Valle Inclán, Baroja y Santayana*, México, 1955.

Torre, Guillermo de, *Tríptico del sacrificio*, Buenos Aires, 1948.

— *Las metamorfosis de Proteo*, Buenos Aires, 1956.

— *La aventura estética de nuestra edad*, Barcelona, 1962.

— *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneos*, Ed. Edhasa, Barcelona-Buenos Aires, 1963.

— *La difícil universalidad española*, Gredos, Madrid, 1965.

— *Del 98 al barroco*, Gredos, Madrid, 1969.

Torrente Ballester, Gonzalo, *Panorama de la literatura española contemporánea*, 2 vols., Guadarrama, Madrid, ^{3}1965 (ed. aumentada).

Valbuena Prat, Ángel, *La poesía española contemporánea*, Madrid, 1930.

— "Modernismo y generación del 98 en la literatura española", en *HGLH*, t. VI, Barcelona, 1967, págs. 65-236.

Valverde, José M.ª, *Estudios sobre la palabra poética*, Rialp, Madrid, 1952.

Vigée, Claude, *Révolte et louanges*, Paris, 1962.

Vivanco, Luis Felipe, *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, ^{1}1957, ^{2}1971 (2 vols.).
= Vivanco, *Introducción* (citamos por ^{1}1957).

Young, Howard, *The victorious expression. A study of four contemporary Spanish poets*, University of Wisconsin Press, Madison, 1964.

Zardoya, Concha, "Panorama de la poesía española actual", en *RHM*, XIII, 1947, pág. 270 en adelante.

— *Poesía española contemporánea. Estudios temáticos y estilísticos*, Guadarrama, Madrid, 1961.

— *Poesía española del 98 y del 27. (Estudios temáticos y estilísticos)*, Gredos, Madrid, 1968.

Generación del 98:

Blanco Amor, José, *La generación del 98*, Ed. Falbo, Buenos Aires, 1966.
Granjel, Luis, *La generación literaria del noventa y ocho*, Anaya, Salamanca, 1966.
Jeschke, Hans, *La generación del 98*, Madrid, 1954.
Laín Entralgo, Pedro, *La generación del noventa y ocho*, Madrid, [1]1945, [7]1970.
Mainer, José-Carlos, "Hacia una sociología del 98", en *Insula*, año XXI, núm. 240, nov. 1966, págs. 3/4.
Pérez de la Dehesa, Rafael, *El pensamiento de Costa y su influencia en el 98*, Estudios y Publicaciones, Madrid, 1968.

Modernismo:

Campos, Jorge, "Los problemas del Modernismo", en *Insula*, núm. 245, 1967, pág. 11.
Castillo, Homero, *Estudios críticos sobre el modernismo*, Gredos, Madrid, 1968.
Díez-Echarri, Emiliano, "Métrica modernista: innovaciones y renovaciones", en *RLit.*, XI, 1957, págs. 102-120.
Gullón, Ricardo, *Direcciones del modernismo*, Gredos, Madrid ([1]1963), [2]1971.
— "Pitagorismo y modernismo", en *Mundo Nuevo*, núm. 7, 1967, páginas 22-32.
Henríquez Ureña, Max, *Breve historia del modernismo*, México, [1]1954, [2]1962.
Jiménez, Juan Ramón, *El modernismo. Notas de un curso (1953)*. ed., notas y prólogo de R. Gullón y E. Fernández Méndez, México, 1962.
Siebenmann, Gustav, "Reinterpretación del modernismo", en *Pensamiento y Letras en la España del Siglo XX*, ed. por Germán Bleiberg y E. Inman Fox, Nashville, Tenn. (USA), 1966, págs. 497-511.

Ismos:

Bodini, Vittorio, *I poeti surrealisti spagnoli. Saggio introduttivo e antologia*, Einaudi, Torino, 1963.
Durán Gili, Manuel, *El superrealismo en la poesía española contemporánea*, México, 1950.

Gómez de la Serna, Ramón, *Ismos*, Madrid, 1931 (también en Obras completas).
— "El ultraísmo y el creacionismo español", en *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), núm. 108, 1955, págs. 147-154.
Ilie, Paul, *The Surrealist Mode in Spanish Literature*, Michigan, 1968.
Paniagua, Domingo, "El ultraísmo en España", en *PE*, 1966, núm. 115, págs. 54-60.
Torre, Guillermo de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Guadarrama, Madrid ([1]1965), [2]1971.
— *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura*, Punto Omega, Col. Universitaria de Bolsillo, 45, Madrid, 1969.
Videla, Gloria, *El ultraísmo. (Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España)*, Gredos, Madrid ([1]1963), [2]1971.

Los años 20:

Bozat, Valeriano, "La renovación artística de 1925 en España", en *CHA*, 194, 1966, págs. 248-258.
Cano, José Luis, *La poesía de la generación del 27*, Punto Omega, 87, Guadarrama, Madrid, 1970.
Cirre, José, *Forma y espíritu de una lírica española, 1920-1935*, México, 1950.
Debicki, Andrew P., *Estudios sobre poesía española contemporánea. (La generación de 1924-1925)*, Gredos, Madrid, 1968.
Ferreres, Rafael, "Sobre la generación poética de 1927", en *PSA*, año III, XI, núms. 32/33, nov.-dic. 1958, págs. 301-314.
González Muela, Joaquín, y Rozas, Juan Manuel, *La generación poética de 1927 (Estudio, antología y documentación)*, Ed. Alcalá, Col. Aula Magna, 7, Madrid, 1966.
Guillén, Jorge, *Lenguaje y Poesía. Algunos casos españoles*, Madrid, 1962.
Gullón, Ricardo, "La generación poética de 1925", en *Insula*, núm. 117, 1955, págs. 3 y 12.
Morris, C. B., *A Generation of Spanish Poets, 1920-1936*, Cambridge University Press, London, 1969.
Vivanco, Luis Felipe, "La generación poética del 27", en *HGLH*, t. VI, Barcelona, 1967, págs. 465-628.

La Generación del 30-36:

Díaz-Plaja, Guillermo, *Memoria de una generación destruida (1930-1936)*, pról. de Julián Marías, Barcelona, 1966.

Durán, Manuel, "La generación del 36 vista desde el exilio", en *Cuadernos Americanos*, año XXV, núm. 5, sept.-oct. 1966, págs. 222-233.

Ros, Félix, "La *generación perdida*", en *PEsp.*, núm. 172, 1967, págs. 21-23.

Symposium, XXII, 1967, *Homenaje a H. Seris* (número especial dedicado íntegramente a la generación del 36).

Posguerra:

Aleixandre, Vicente, *Algunos caracteres de la nueva poesía española*, Madrid, 1955.

Aub, Max, *Una nueva poesía española (1950-1955)*, México, 1957.

Bousoño, Carlos, "Poesía contemporánea y poesía postcontemporánea", en *PSA*, 34, julio-sept. 1964, págs. 121-184 (también como apéndice I de *Teoría de la expresión poética*, Gredos, Madrid, [4]1966, ed. revisada, págs. 533-576).

Castellet, José M.ª, *Un cuarto de siglo de poesía española 1939-1964* (Antología), Seix Barral, Barcelona, 1966 (ver la introducción, págs. 33-113).

Gimferrer, Pere, "Notas parcialès sobre la poesía española de posguerra", en *30 años de literatura*, Ed. Kairós, Barcelona, 1971 (junto a otro trabajo, sobre la novela, de S. Clotas).

Grande, Félix, *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Taurus, Col. Cuadernos Taurus, 97, Madrid, 1970.

Jiménez, José Olivio, "Poética y poesía de la joven generación española", en *HispW*, LXIX, 1966, págs. 195-205.

— "Nueva poesía española (1960-1970)", en *Insula*, año XXV, núm. 288, noviembre 1970, págs. 1, 12 y 13.

Ley, Charles, *Spanish poetry since 1939*, The Catholic University of America Press, Washington, 1962.

López Anglada, Luis, *Caminos de la poesía española*, Ed. Mundo del trabajo, Madrid, 1967.

Mantero, Manuel, *Poesía española contemporánea. Estudio y antología (1939-1965)*, Plaza y Janés, Barcelona, 1966.

Quiñones, Fernando, *Últimos rumbos de la poesía española*, Ed. Columba, Col. Nuevos esquemas, 2, Buenos Aires, 1966.

Silver, Philip, "Nueva poesía española: La generación Rodríguez-Brines", en *Insula*, año XXIV, núm. 270, mayo 1969, págs. 1 y 14.

Poesía social:

Alcántara, Manuel, *Notas para un estudio de la poesía social española contemporánea*, Bolívar (Bogotá), 1955, núm. 44, págs. 721-736.

Daydi Tolson, Santiago, *Poesía social: un caso español contemporáneo*, Instituto de Lenguas y Literatura, Serie Monografías, núm. 3, Universidad Católica de Valparaíso-Chile, junio 1971.

Delgado, Feliciano, "La poesía social española. 1936-1964", en *Humanidades*, núm. 40, vol. XVII, enero-abril 1965, págs. 77-93.

Luis, Leopoldo de, *Poesía social. Antología (1939-1964)*, Alfaguara, Madrid, 1965, ver sus notas págs. 9-61.

4. Problemas particulares

Alonso, Dámaso, "Góngora y la Literatura Contemporánea", en *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo, Homenaje a D. Miguel Artigas*, 2 vols., Santander, 1932, t. II, págs. 246-284.

Alonso, Dámaso, y Bousoño, Carlos, *Seis calas en la expresión literaria española*, Gredos, Madrid, [4]1970.

Alvar, Manuel, "Los dialectalismos en la poesía española del siglo XX", en *RFE*, XLIII, 1960, págs. 57-79.

— *Poesía española dialectal*, Alcalá, Col. Aula Magna, 3, Madrid, 1966.

— *Poesía tradicional de los judíos españoles*, Ed. Porrúa, Col. Sepan cuantos, 43, México, 1966.

— *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Planeta, Barcelona, 1970.

Balbín, Rafael de, "Sobre la configuración estrófica de la rima castellana", en *RFE*, XLVII, 1964, págs. 237-246.

Baumgart, Hildegard, *Der Engel in der modernen spanischen Literatur*, Ginebra, 1958.

Blecua, José Manuel, "La corriente popular y tradicional en nuestra poesía", en *Insula*, VII, 1952, núm. 80, págs. 1, 2, 10.

Bousoño, Carlos, "La sugerencia en la poesía contemporánea", en *RdO*[2], núm. 20, nov. 1964, págs. 188-208.

Camacho Guizado, Eduardo, *La elegía funeral en la poesía española*, Gredos, Madrid, 1969.

Catalán, Diego, *Por campos del Romancero (Estudios sobre la tradición oral moderna)*, Gredos, Madrid, 1970.

Correa, Gustavo, "El simbolismo del mar en la poesía española del siglo XX", en *RHM,* XXXII, 1966, págs. 62-86.

Crémer, Victoriano, *El trabajo y la poesía,* Mérida (Venez.), 1960.

Dehennin, Elsa, *La résurgence de Góngora et la génération de 1927,* Paris, 1962.

Díaz-Plaja, Guillermo, *El poema en prosa en España,* Ed. G. Gili, Barcelona, 1956.

Diego, Gerardo, "El lenguaje poético en la actualidad", en *Arbor,* LV, 1963, núms. 211/212, págs. 43-54.

Durán Gili, Manuel, *El superrealismo en la poesía española contemporánea,* Gráficos Guanajuato, México, 1950.

Gaos, Vicente, *Poesía y técnica poética,* Ed. Nacional, Col. "O crece o muere", Madrid, 1955.

García Nieto, José, *Madrid en la poesía contemporánea,* Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1967.

González Muela, Joaquín, *El lenguaje poético de la generación Guillén-Lorca,* Madrid, 1955.

Guillén, Jorge, "Poesía integral", en *RHM,* XXXI, 1965, núms. 1-4, páginas 207-209.

— *Lenguaje y poesía,* Alianza Editorial, Libro de Bolsillo núm. 211, Madrid, 1969.

— *El argumento de la obra,* Ed. Llibres de Sinera, Col. Ocnos, 1, Barcelona, 1970.

Heger, Klaus, *Die bisher veröffentlichten Ḥarǧas und ihre Deutungen,* Beihefte zur ZRPh, núm. 101, Tübingen, 1960.

Henríquez Ureña, Pedro, *La versificación irregular en la poesía castellana,* Madrid, ²1933.

Hierro, José, "Poesía y poética", en *Arbor,* 24, 1953, págs. 26-36.

— "Poesía pura, poesía práctica", en *Insula,* 1957, núm. 132, págs. 1-4.

Hocke, Gustav René, *Manierismus in der Literatur,* Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst, rowohlts deutsche enzyklopädie, 82/83, Hamburgo, ³1963.

Hottinger, Arnold, *Das volkstümliche Element in der modernen spanischen Lyrik,* Zurich, 1962.

Jiménez, José Olivio, *Cinco poetas del tiempo,* Insula, Madrid, 1964.

Karlinger, Felix, *Einführung in die romanische Volksliteratur,* Hueber, Munich, 1969.

Kellermann, Wilhelm, "Die Welt der Dinge in der spanischen Lyrik des 20. Jahrhunderts", en *DVLG,* 27, 1953, págs. 102-136.

Lafuente Ferrari, Enrique, "Cuarenta años de deshumanización del arte", en *RdO*[2], 1963, núms. 8/9, págs. 312-326.

Landwehrmeyer, Richard, *Spanische Sonettdichtung der Gegenwart*, Friburgo (Alemania), 1955.

López Estrada, Francisco, *Métrica española del siglo XX*, Gredos, Madrid, 1969.

Lorenz, Erika, *Der metaphorische Kosmos der modernen spanischen Lyrik (1936-1956)*, Ed. de Gruyter, Abhandlungen aus dem Gebiet der Auslandskunde, 66, Hamburgo, 1961.

Magis, Carlos, *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, México, 1969.

Márquez Villanueva, Francisco, "La poesía de las Cantigas", en *RdO*[2], número 73, 1969, págs. 71-93.

Martínez Torner, Eduardo, *Lírica hispánica, Relaciones entre lo popular y lo culto*, pról. de H. Serís, Castalia, Madrid-Valencia, 1966.

Menéndez Pidal, Ramón, "Para la definición de la poesía tradicional", en *CHA*, XVII, núm. 47, 1953, págs. 159-164.

Mesa, Carlos, *El sentido religioso en la poesía española*, Ed. Universidad Pontífica Bolivariana, Col. Rojo y Negro, Medellín, 1966.

Mettmann, Walter, "Zur Diskussion über die literargeschichtliche Bedeutung der mozarabischen Jarchas", en *RF*, 70, 1958, págs. 1-29.

Molina, Ricardo, y Mairena, Antonio, *Mundo y formas del cante flamenco*, Madrid, 1963.

Monterde, Alberto, *La poesía pura en la lírica española*, México, 1953.

Montes Brunet, Hugo, *Poesía actual de Chile y España. Presencia de Gabriela Mistral, Pablo Neruda y Vicente Huidobro en la poesía española de hoy*, Barcelona, 1963.

Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*, Madrid, 1925.

Pasolini, Pier Paolo, *Poesia popolare italiana*, Antologie del saper tutto, núms. 168-170, Milano, 1960.

Pérez de la Dehesa, Rafael, "Editoriales e ingresos literarios a principios de siglo", en *RdO*[2], núm. 71, 1969, pág. 217.

Sáinz de Robles, Federico Carlos, "La vida literaria española, 1898-1936", en *Estafeta Literaria*, núm. 102, 1957, pág. 6.

Salinas, Pedro, *La responsabilidad del escritor*, Ed. Seix y Barral, Biblioteca breve, 162, Barcelona ([1]1961), [3]1970.

— "La vida literaria en España", en *Ensayos de Literatura Hispánica*, Madrid, [3]1967, págs. 305-314.

Sánchez Romeralo, Antonio, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Gredos, Madrid, 1969.

Schindler, Kurt, *Folk music and poetry of Spain and Portugal*, New York, 1941.

Sobejano, Gonzalo, *El epíteto en la lírica española*, Gredos, Madrid, [2]1970, ed. revisada.

Uceda, Julia, "La traición de los poetas sociales", en *Insula*, 1967, núm. 242, págs. 1-12.

Valverde, José María, *Estudios sobre la palabra poética*, Rialp, Madrid ([1]1952), [2]1958.

Zardoya, Concha, "La técnica metafórica en la poesía española contemporánea", en *Langue et Littérature*, Actes du VIII[e] Congrès de la FILLM, Paris, 1961.

5. Autores

(Sólo las publicaciones más recientes y amplias.)

Alberti, Rafael:

González Lanuza, Eduardo, *Rafael Alberti*, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1965.

Marrast, Robert, "Essai de bibliographie de Rafael Alberti", en *BH*, LVII, 1955, págs. 147-177. Addenda et corrigenda, en *BH*, LIX, 1957, págs. 430-435.

Morris, C. B., *Rafael Alberti's "Sobre los Ángeles": Four Major Themes*, University of Hull Publications, 1966.

Salinas de Marichal, Solita, *El mundo poético de Rafael Alberti*, Gredos, Madrid, 1968.

Spang, Kurt, *Rafael Alberti, Dichter der Unrast*, Diss. Berlin, 1969.

Insula, año XVIII, núm. 198, mayo 1963, Número homenaje a Rafael Alberti.

Papeles de Son Armadans, año VIII, t. XXX, núm. LXXXVIII, julio 1963, Número homenaje a Rafael Alberti.

Aleixandre, Vicente:

Bousoño, Carlos, *La poesía de Vicente Aleixandre. Imagen, estilo, mundo poético*, pról. de Dámaso Alonso, Gredos, Madrid, [1]1950, [2]1956.

Celaya, Gabriel, *Cantata en Aleixandre*, Ed. Papeles de Son Armadans, Madrid-Palma, 1959.

Gullón, Ricardo, "Itinerario poético de Vicente Aleixandre", en *PSA*, XI, 1958, págs. 195-234.

Jiménez, José Olivio, "Vicente Aleixandre en dos tiempos", en *RHM*, XXIX, 1963, págs. 263-289.

Luis, Leopoldo de, *Vicente Aleixandre*, Madrid, 1970.

Ágora, núms. 29-30, marzo-abril 1959, Número homenaje a Vicente Aleixandre.

Homenaje a Vicente Aleixandre, El Bardo, Barcelona, 1964.

Ínsula, año XIV, núm. 151, 1959. Número dedicado a Vicente Aleixandre.

Papeles de Son Armadans, año III, t. XI, núms. XXXII-XXXIII, nov.-dic. 1958 (Vicente Aleixandre, 60 años), con amplia bibliografía.

ALONSO, DÁMASO:

Alvarado de Ricord, Elsie, *La obra poética de Dámaso Alonso*. Con un prólogo de Ricardo J. Alfaro, Gredos, Madrid, 1968.

Díaz Márquez, Luis, "La temática de la poesía de Dámaso Alonso", en *CHA*, 209, 1967, págs. 231-265.

Flys, Miguel J., *La poesía existencial de Dámaso Alonso*, Gredos, Madrid, 1968.

Ínsula, año XIII, núms. 138-139, mayo-junio 1958, Número homenaje para Dámaso Alonso, con suplemento bibliográfico.

Papeles de Son Armadans, año III, t. XI, núms. XXXII-XXXIII, nov.-dic. 1958 (Dámaso Alonso, 60 años), con amplia bibliografía completando la del número homenaje de Ínsula.

Homenaje universitario a Dámaso Alonso. Reunido por los estudiantes de Filología Románica. Curso 1968-1969. Gredos, Madrid, 1970. Bibliografía de Dámaso Alonso, recopilada por Fernando Huarte Morton, que completa a las dos anteriores, págs. 295-347.

BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO:

Brown, Rica, *Bécquer*, pról. de Vicente Aleixandre, Biblioteca Biográfica, 23, Ed. Aedos, Barcelona, 1963.

Díaz, José Pedro, *Gustavo Adolfo Bécquer, Vida y poesía*, Ed. La Galatea, Montevideo, [1]1953, Gredos, Madrid, [2]1958.

Guillén, Jorge, *La poética de Bécquer*, Hispanic Institute, Nueva York, 1943.

Bécquer y Soria, Homenaje en el primer centenario de su muerte, Madrid, 1970 (obra colectiva).

CAMPOAMOR, RAMÓN DE:

Gaos, Vicente, *La poética de Campoamor*, Gredos, Madrid, 1955.

CERNUDA, LUIS:

Gullón, Ricardo, "La poesía de Luis Cernuda", en *Asomante*, núms. 2-3, Puerto Rico, 1950.

Müller, Elisabeth, *Die Dichtung Luis Cernudas*, Ginebra, 1962.

Paz, Octavio, *La palabra edificante*, PSA, XXXV, 1964, págs. 41-82.

Silver, Philip, *"Et in Arcadia ego": A study of the poetry of Luis Cernuda*, London, 1965.

Tavani, Giuseppe, "Verso e frase nella poesia di Cernuda", en *Studi di Letteratura Spagnola*, Roma, 1966, págs. 71-126.

Cántico (Córdoba), núms. 9/10, 1955, Homenaje para Luis Cernuda.

La Caña Gris (Valencia), núms. 6, 7 y 8, 1963, Homenaje a Luis Cernuda.

Insula, año XIX, núm. 207, febr. 1964, Número homenaje para Luis Cernuda.

DARÍO, RUBÉN:

Aguado-Andreut, Salvador, *Por el mundo poético de Rubén Darío*, Ed. Universitaria, Guatemala, 1966.

Anderson-Imbert, E., "Rubén Darío, poeta", en *Crítica interna*, Taurus, Madrid, 1960, págs. 163-209.

Borghini, V., *Rubén Darío e il modernismo*, Génova, 1955.

Durand, René L. F., *Rubén Darío*, Ed. Pierre Séghers, Poètes d'aujourd'hui, 139, Col. Unesco d'oeuvres représentatives, Série Ibéro-Américaine, núm. 15, Vichy, 1966.

Fiore, D. A., *Rubén Darío in search of inspiration*, Las Américas Publishing Co., New York, 1963.

Garciasol, Ramón de, *Lección de Rubén Darío*, Taurus, Col. Persiles, 17, Madrid, 1961.

Holm, Lydia, *The epithet in the work of Rubén Darío*, Diss. Iowa, 1947.
Hurtado Chamorro, A., *Observaciones en la obra poética de Rubén Darío*, Magis, Granada, 1962.
López Estrada, Francisco, *Rubén Darío y la Edad Media. Una perspectiva poco conocida sobre la vida y obra del autor*, Planeta, Barcelona, 1971.
Lorenz, Erika, *Rubén Darío "bajo el divino imperio de la música". Estudio sobre la significación de un principio estético*, Trad. y notas de Fidel Coloma González, Academia Nicaragüense de la Lengua, Managua, 1960.
Lozano, Carlos, *Rubén Darío y el Modernismo en España*, 1888-1920, Las Américas Publishing Co., New York, 1968.
Mapes, E. K., *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío*, Champion, Bibliothèque de la RLComp., 23, Paris, 1925.
Marasso, Arturo, *Rubén Darío y su creación poética*, La Plata, 1935.
Oliver Belmás, A., *Este otro Rubén Darío*, pról. de F. Maldonado de Guevara, Aedos, Barcelona, 1960.
Saavedra Molina, Julio, *Bibliografía de Rubén Darío*, Santiago de Chile, 1946.
Salinas, Pedro, *La poesía de Rubén Darío*, Losada, Buenos Aires, 1948.
Schulman, Ivan A., y González, Pedro M., *Martí, Darío y el modernismo*, pról. de Cintio Vitier, Gredos, Madrid, 1969.
Torre, Guillermo de, *Vigencia de Rubén Darío y otras páginas*, Punto Omega, Col. Universitaria de Bolsillo, 46, Madrid, 1969.
Ycaza Tigerino, Julio, *Estudio de la poética de Rubén Darío*, Comisión Nacional del Centenario, México, 1967.
CHA, núms. 212-213, 1967, Homenaje a Rubén Darío.
Estudios sobre Rubén Darío, compil. y pról. de Ernesto Mejía Sánchez, Fondo de Cultura Económica, Comunidad Latinoamericana de Escritores, México, 1968.
PEsp., núm. 178, 1967, Homenaje a Rubén Darío.

DIEGO, GERARDO:

D'Arrigo, Miledda C., *Gerardo Diego, il poeta di "Versos humanos"*, Pubblicazioni della Facultà di Magistèro, 2, Torino, 1955.
Dittmeyer-Dabelstein, Hannelore, "Gerardo Diego, Dichtung und Welthaltung", en *RJB*, IX, 1958, págs. 331-353.
Gallego Morell, Antonio, *Vida y poesía de Gerardo Diego*, Aedos, Barcelona, 1956 (con amplia bibliografía).

Manrique de Lara, J. G., *Gerardo Diego,* Madrid, 1970.
Ágora, núms. 37-38, 1959. Número dedicado a Gerardo Diego.
PEsp., núms. 112-113, 1966, Homenaje a Gerardo Diego.

García Lorca, Federico:

Babín, María Teresa, *Federico García Lorca. Vida y obra,* Las Américas Publishing Co., New York, 1955.
Barea, Arturo, *Lorca, el poeta y su pueblo,* Losada, Buenos Aires, 1957.
Belarmich, André, *Lorca,* Gallimard, La Bibliothèque Idéale, Paris, 1962.
Blaeser, Rolf, *Federico García Lorca. Leben und Werk.* Ein Bücherverzeichnis, Einleitung, Auswahl und Bibliographie von R. Blaeser, Städtische Volksbüchereien, Dortmund, 1961.
Campbell, Roy, *Federico García Lorca,* New Haven, 1952.
Cano, José Luis, *Federico García Lorca. Biografía ilustrada,* Ed. Destino, Barcelona, 1962.
Comincioli, Jacques, "En torno a García Lorca. Sugerencias. Documentos. Bibliografía", en *CHA,* 139, julio 1961, págs. 37-76.
Correa, Gustavo, *La poesía mítica de Federico García Lorca,* Gredos, Madrid, 1970.
Couffon, Claude, *En Granada, tras las huellas de García Lorca,* La Habana, 1964.
Díaz-Plaja, Guillermo, *Federico García Lorca. Su obra e influencia en la poesía española,* Espasa-Calpe, Col. Austral, 1221, Buenos Aires, [1]1948, [2]1954.
Durán, Manuel, *Lorca. A collection of critical essays,* Prentice Hall, Englewood Cliffs (U.S.A.), 1962.
Eich, Christoph, *Federico García Lorca, poeta de la intensidad,* trad. de Gonzalo Sobejano, Gredos, Madrid ([1]1958), [2]1970, ed. revisada.
Flecniakoska, J. L., *L'univers poétique de Federico García Lorca. Essai d'exégèse,* Ed. Bière, Bordeaux-Paris, 1952.
Flys, Jaroslaw M., *El lenguaje poético de Federico García Lorca,* Gredos, Madrid, 1955.
García, Soledad, *Homenaje a Federico García Lorca (En el XXX aniversario de su muerte),* Ed. B. Costa Amic, México, 1965.
García Lorca, Federico, "Comentarios al Romancero Gitano" (1926, conferencia inédita), en *RdO*[2], núm. 77, agosto 1969, págs. 129-137.
Henry, Albert, *Les grands poèmes andalous de Federico García Lorca,* Romanica Gandensia, Gante, 1958.

Huber, Egon, *García Lorca. Weltbild und metaphorische Darstellung*, Ed. Wilhelm Fink, Munich, 1967.

Iglesias Ramírez, M., *Federico García Lorca, el poeta universal*, Ed. Dux, Barcelona, [1]1955, [2]1963.

Laffranque, Marie, *Les idées esthétiques de García Lorca*, Institut d'études hispaniques, Centre de recherches hispaniques, Paris, 1967.

Lizano, J., *Federico García Lorca*, Plaza y Janés, Barcelona, 1963.

Lorenz, Günter W., *Federico García Lorca. Dargestellt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlts Monographien, 82, Hamburgo, 1963.

Marcilly, C., *Ronde et fable de la solitude à New York*, Ed. Hispano-Americanas, Paris, 1962.

Martínez Nadal, Rafael, *El Público. Amor, teatro y caballos en la obra de García Lorca*, Oxford, 1970.

Mora Guarnido, José, *Federico García Lorca y su mundo*, Losada, Buenos Aires, 1958.

Ramos-Gil, Carlos, *Claves líricas de García Lorca*, Aguilar, Madrid, 1967.

Río, Ángel del, *Vida y obra de Federico García Lorca*, Zaragoza, 1952.

Roux, L. E., *Así que pasen cinco años*, Nîmes, 1966.

Scarpa, Roque Esteban, *El dramatismo en la poesía de Federico García Lorca*, Cuadernos del Centro de Investigaciones de Literatura Comparada de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1961.

Schonberg, Jean-Louis, *A la recherche de Lorca*, A la Baconnière, Langages, 19, Neuchâtel, 1966.

Trend, J. B., *Lorca and the Spanish Poetic Tradition*, Modern Language Studies, Blackwell, Oxford, 1956.

Umbral, Francisco, *Lorca, poeta maldito*, Círculo de lectores, Barcelona, 1970.

Zardoya, Concha, "La técnica metafórica de Federico García Lorca", en *RHM*, XX (1954), 295-326.

Suplemento literário do Estado de São Paulo, año 12, núm. 595, 28.9.1968, Número homenaje en el 32 aniversario de su muerte.

GONZÁLEZ, ÁNGEL:

Alarcos Llorach, Emilio, *Ángel González, poeta. Variaciones críticas*, Universidad de Oviedo, Col. Publ. de Archivum, Oviedo, 1969.

GUILLÉN, JORGE:

Casalduero, Joaquín, *Cántico de Jorge Guillén*, Madrid-New York, 1953.
Darmangeat, Pierre, *Jorge Guillén ou le Cantique émerveillé*, Librairie des Éditions Espagnoles, Paris, 1958.
Dehennin, Elsa, *Cántico de Jorge Guillén. Une poésie de la clarté*, Travaux de la Faculté de Philosophie et Lettres, tome XLI, Presses Universitaires de Bruxelles, Bruselas, 1969.
Gil de Biedma, Jaime, *Cántico. El mundo y la poesía de Jorge Guillén*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1960.
González Muela, J., *La realidad y Jorge Guillén*, Ínsula, Madrid, 1962.
Gullón, Ricardo, y Blecua, José M., *La poesía de Jorge Guillén*, Dos ensayos, Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1949.
Lind, Georg Rudolf, *Jorge Guilléns "Cántico". Eine Motivstudie*, Analecta Romanica, 1, Frankfurt a. M., 1955.
Poulet, Georges, *Les métamorphoses du cercle*, Librairie Plon, Paris, 1961, sobre todo cap. 18: "Trois poètes", entre ellos J. Guillén, págs. 514-518.
Puceiro de Zuleta Álvarez, E., *La esencial continuidad de "Cántico". Perspectiva actual de la obra de Jorge Guillén*, en USF, núm. 48, 1961, págs. 67-105.

HERNÁNDEZ, MIGUEL:

Cano Ballesta, Juan, *La poesía de Miguel Hernández*, Gredos, Madrid, 1962.
Guerrero Zamora, Juan, *Noticia sobre Miguel Hernández*, Madrid, 1951.
Puccini, Dario, *Miguel Hernández. Vita e Poesia*, Mursia, Milano, 1966.
Romero, Elvio, *Miguel Hernández. Destino y poesía*. Losada, Buenos Aires, 1958.
Siebenmann, Gustav, "Miguel Hernández (1910-1942), Bildnis eines spanischen Dichters", en *NZZ*, Literatur und Kunst, núm. 601, 1.3.1959.
Zardoya, Concha, "Miguel Hernández, 1910-1942. Vida y obra", en *RHM*, XXI, 1955, págs. 197-293.
Ágora, núm. 49-50, 1960, Número dedicado a Miguel Hernández.
La Estafeta Literaria, núm. 366, 25.5.1967 (El 28 se cumplen los 25 años de la muerte de Miguel Hernández), Número recordatorio de Miguel Hernández.
Ínsula, año XV, núm. 168, 1960, Número dedicado a Miguel Hernández.

HIDALGO, JOSÉ LUIS:

Blasco, J. L., *Escritos sobre José Luis Hidalgo*, Ed. La Isla de los Ratones, Santander, 1956.

Fernández Quiñones, L., "José Luis Hidalgo, su poesía de la muerte", en *RLit*, XIII, 1958, págs. 79-120.

Teira, Manuel, *Idea de la vida y de la muerte en la obra literaria de José Luis Hidalgo*, Ed. privada, Torrelavega, 1967.

JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN:

Bo, Carlo, *La poesía con Juan Ramón*, trad. por Isabel de Ambía, Ed. Hispánica, Madrid, 1943.

Cole, L. R., *The religious instinct in the poetry of Juan Ramón Jiménez*, Oxford, 1967.

Díaz-Plaja, Guillermo, *Juan Ramón Jiménez en su poesía*, Aguilar, Madrid, 1958.

Díez Canedo, Enrique, *Juan Ramón Jiménez en su obra*, El Colegio de México, 1944.

Figueiras, Gastón, *Juan Ramón Jiménez. Poeta de lo Inefable*, Montevideo, 1944.

Fogelquist, Donald F., "Juan Ramón Jiménez. Vida y obra", en *RHM*, XXIV, abril-junio 1958, con amplia bibliografía.

Garfias, Francisco, *Juan Ramón Jiménez*, Taurus, Madrid, 1958.

Gicovate, Bernardo, *La poesía de Juan Ramón Jiménez. Ensayo de exégesis*, Ed. Asomante, San Juan de Puerto Rico, 1959.

Guerrero Ruiz, Juan, "Bibliografía de Juan Ramón Jiménez", en *Quaderni ibero-americani*, 2, 1954, págs. 556-557.

Gullón, Ricardo, *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Losada, Buenos Aires, 1960.

Neddermann, Emmy, *Die symbolistischen Stilelemente im Werke von Juan Ramón Jiménez*, Diss. Hamburg, 1935.

Olson, Paul R., *Circle of Paradox. Time and essence in the poetry of Juan Ramón Jiménez*, The Johns Hopkins Press, Baltimore, 1967.

Pablos, Basilio de, *El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez*, con un prólogo de P. Laín Entralgo, Gredos, Madrid, 1965.

Palau de Nemes, Graciela, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Gredos, Madrid, 1957.

Sánchez-Barbudo, Antonio, *La segunda época de Juan Ramón Jiménez (1916-1953)*, Gredos, Madrid, 1962.

— *La segunda época de Juan Ramón Jiménez. Cincuenta poemas comentados*, Gredos, Madrid, 1963.

Saz-Orozco, Carlos del, *Desarrollo del concepto de Dios en el pensamiento religioso de Juan Ramón Jiménez*, Razón y Fe, Col. Formas del Espíritu, V, Madrid, 1966.

Schonberg, Jean-Louis, *Juan Ramón Jiménez ou le chant d'Orphée*, A la Baconnière, Neuchâtel, 1961.

Sobejano, Gonzalo, "Juan Ramón Jiménez a través de la crítica", en *RJB* VIII, 1957, págs. 341-366 y *RJB*, IX, 1958, págs. 299-317 (estado presente de los estudios sobre J. R. J.).

Ulibarri, Susana R., *El mundo poético de Juan Ramón Jiménez. Estudio estilístico de la lengua poética y de los símbolos*, Madrid, 1962.

Young, Howard T., *Juan Ramón Jiménez*, Columbia University Press, New-York-London, 1967.

MACHADO, ANTONIO:

Albornoz, Aurora de, *Poesía de guerra de Antonio Machado*, Asomante, San Juan de Puerto Rico, 1961.

— "Bibliografía de Antonio Machado", en *LT*, XII, 1964, págs. 505-553.

Alonso, Dámaso, *Cuatro poetas españoles (Garcilaso-Góngora-Maragall-Antonio Machado)*, Gredos, Madrid, 1962.

Cobos, Pablo de A., *Humor y pensamiento de Antonio Machado en la metafísica poética*, Insula, Madrid, 1964.

Chaves, Julio César, *Itinerario de Don Antonio Machado*, Madrid, 1968.

Gil Novales, Alberto, *Antonio Machado*, Ed. Fontanella, Col. Testigos del siglo XX, Madrid, 1966.

Gullón, Ricardo, *Una poética para Antonio Machado*, Gredos, Madrid, 1970.

Gutiérrez-Girardot, R., *Poesía y prosa en Antonio Machado*, Punto Omega, Col. Universitaria de Bolsillo, 65, Madrid, 1969.

Macrí, Oreste, *Poesie di Antonio Machado*, Milano, 1961.

Matosso Cámara, J., *Ensaios machadianos, lingua e estilo*, Livraria Acadêmica, Rumos, 6, Río de Janeiro, 1962.

McVan, Alice Jane, *Antonio Machado*, Ed. Hispanic Society of America, New York, 1959.

Montserrat, S., *Antonio Machado, poeta y filósofo,* Universidad Nacional, Col. Ensayos y Estudios, Córdoba (Argentina), 1961.
Orozco Díaz, Emilio, *Antonio Machado en el camino. Notas de un tema central de su poesía,* Ed. de la Universidad de Granada, Granada, 1962.
Pérez Ferrero, M., *Vida de Antonio Machado y Manuel,* Espasa-Calpe, Col. Austral, 1135, Buenos Aires, ²1952.
Pradal-Rodríguez, Gabriel, "Antonio Machado. Vida y obra", en *RHM,* XV, 1949, págs. 1-80, con bibliografía.
Rodríguez, Carlos, *El retrato de Antonio Machado,* Universidad de los Andes, Fac. de Humanidades y Educación, Mérida, 1965.
Ruiz de Conde, J., *Antonio Machado y Guiomar,* Ínsula, Madrid, 1964.
Sánchez-Barbudo, Antonio, *Los poemas de Antonio Machado. Los temas. El sentimiento y la expresión,* Ed. Lumen, Col. Palabra en el tiempo, Barcelona, 1967.
Scorsone, M., *El concepto de "tiempo vital" en la poética de Antonio Machado,* Diss. Syracuse, 1968.
Serrano Poncela, Segundo, *Antonio Machado. Su mundo y su obra,* Losada Buenos Aires, 1954.
Tuñón de Lara, M., *Antonio Machado, poeta del pueblo,* Barcelona, 1967.
Zubiría, Ramón de, *La poesía de Antonio Machado,* Gredos, Madrid, ¹1955, ³1969, con bibliografía.
Antonio Machado na nosa voz. Homenaxe a Machado, Círculo de las Artes, Lugo, 1966.
CHA, núms. 11-12, sept.-dic. 1949, Número homenaje para Antonio Machado, con bibliografía de Juan Guerrero Ruiz y Enrique Casamayor, págs. 703-720.
Ínsula, año XIV, núm. 158, 1960, Número dedicado a Antonio Machado. — año XIX, núms. 212/213, 1964, Número dedicado a A. Machado.
La Torre (Puerto Rico), año XII, núms. 45-46, enero-junio 1964, Homenaje a Antonio Machado.

MORENO VILLA, JOSÉ:

Cirre, José Francisco, *La poesía de José Moreno Villa,* Ínsula, Madrid, 1963.
Moreno Villa, José, *Vida en claro. Autobiografía,* El Colegio de México, México, 1944.
Caracola, año IV, núm. 48, 10 oct. 1956, Homenaje a José Moreno Villa.

OTERO, BLAS DE:

Alarcos Llorach, Emilio, *La poesía de Blas de Otero,* Oviedo, 1955. Reimpresión Ed. Anaya, Col. Temas y Estudios, Salamanca, 1966.

PANERO, LEOPOLDO:

Connolly, Eileen, *Leopoldo Panero: La poesía de la esperanza,* Gredos, Madrid, 1969.
García Nieto, José, *La poesía de Leopoldo Panero,* Ed. Nacional, Serie Ateneo, Madrid, 1963.
Parra Higuera, Alberto, *Investigaciones sobre la obra poética de Leopoldo Panero,* Bern, 1971.
Soto Vergés, Rafael, "Una incursión en los lugares de Panero", en *CHA,* julio-agosto 1965, núms. 187-188.

PRADOS, EMILIO:

Blanco Aguinaga, Carlos, "Emilio Prados: Vida y obra", en *RHM,* 26, 1960, págs. 1-107 (con antología y bibliografía).
Insula, año XVII, núm. 187, junio 1962, Número mortuario de Emilio Prados.

SALINAS, PEDRO:

Alonso, Dámaso, "Con Pedro Salinas", en *Clavileño,* núm. 11, 1951, páginas 11-19, con bibliografía.
Baader, Horst, *Pedro Salinas. Studien zu seinem dichterischen und kritischen Werk,* Kölner Rom. Arbeiten, Neue Folge, 6, Colonia, 1955.
Costa Viva, Olga, *Pedro Salinas frente a la realidad,* Ed. Alfaguara, Col. Estudios de Literatura Contemporánea, Madrid, 1969.
Darmangeat, Pierre, *Pedro Salinas y "La voz a ti debida",* Librairie des éd. espagnoles, Paris-Toulouse, 1955.
Dehennin, Elsa, *Passion de l'absolu et tension expressive dans l'oeuvre poétique de Pedro Salinas,* Romanica Gandensia, V. Gante, 1957.
Feal Deibe, Carlos, *La poesía de Pedro Salinas,* Gredos, Madrid ([1]1965), [2]1971.

Guerrero Ruiz, Juan, "Pedro Salinas: Apuntes para una bibliografía", en *Insula*, año VII, núm. 75, 1952.
Martins, H., *Pedro Salinas, Ensaios sobre sua poesia amorosa*, Os Cuadernos da Cultura, Río de Janeiro, 1956.
Murciano, Carlos, *Las sombras en la poesía de Pedro Salinas*, Ed. La Isla de los Ratones, Col. Narración y Ensayo, Santander, 1962.
Palley, Julián, *La luz no usada. La poesía de Pedro Salinas*, Ed. de Andrea, Col. Studium, México, 1966.
Ramírez de Arellano, D., *Caminos de la creación poética en Pedro Salinas*, Biblioteca Aristarco, Madrid, 1956.
Sixtude, D. L., *The Early Poetry of Pedro Salinas*, Diss. Princeton, 1967.
Zubizarreta, Alma de, *Pedro Salinas: el diálogo creador*, con un prólogo de Jorge Guillén, Gredos, Madrid, 1969.
Insula, año VII, núm. 74, 1952, Homenaje para Pedro Salinas.

UNAMUNO, MIGUEL DE:

Alvar, Manuel, *Unidad y evoluciones en la lírica de Unamuno*, Instituto Nacional de Enseñanza Media, Ceuta, 1960.
Barea, Arturo, *Unamuno*, Sur, Buenos Aires, 1960.
Blanco Aguinaga, Carlos, *Unamuno, teórico del lenguaje*, El Colegio de México, México, 1954.
— *El Unamuno contemplativo*, El Colegio de México, México, 1959.
Ciudad, Mario, y otros autores, *Unamuno*, Departamento de Extensión Universitaria, Santiago de Chile, 1964.
Clavería, Carlos, *Temas de Unamuno*, Gredos. Madrid, 1953.
Díez de Medina, Fernando, *Desde la profunda soledad*, Ed. Novedades, La Paz, 1966.
Fernández Turienzo, F., *Unamuno, ansia de Dios y creación literaria*, Ed. Alcalá, Madrid, 1966.
García Blanco, Manuel, *Don Miguel de Unamuno y sus poesías, Estudio y Antología de textos poéticos no incluidos en sus libros*, Universidad, Salamanca, 1954.
— *En torno a Unamuno*, Taurus, Col. Persiles, Madrid, 1965.
García Morejón, Julio, "Bibliografía unamuniana", en *CI*, núm. 1, 1965, págs. 149-157.
— *Unamuno y el Cancionero*, Facultade de Filosofia e Letras de Assis. São Paulo, 1966.

Granjel, L. S., *Retrato de Unamuno,* Madrid-Bogotá, 1957, con bibliografía crítica.

Guy, Alain, *Unamuno et la soif d'éternité,* Seghers, Paris, 1964.

Huertas-Zourda, José, *The Existentialism of Miguel de Unamuno,* University of Florida, Humanities Monographs, 13, Gainesville, 1963.

Marías, Julián, *Miguel de Unamuno,* Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1966.

Regalado García, Antonio, *El siervo y el Señor. La dialéctica agónica de Miguel de Unamuno,* Gredos, Madrid, 1968.

Rubio Barcia, José, y Albert Zeitlin, Marion, *Unamuno. Creator and creation,* University of California Press, Berkeley-Los Ángeles, 1967.

Salcedo, E., *Vida de Don Miguel de Unamuno en su tiempo, en su España, en su Salamanca. Un hombre en lucha con su leyenda,* Salamanca, 1964.

Sánchez-Barbudo, Antonio, *Estudios sobre Unamuno y Machado,* Madrid, 1957.

Serrano Poncela, Segundo, *El pensamiento de Unamuno,* Fondo de Cultura Económica, Breviarios, 76, México, 1953.

Sopeña, Federico, *Música y antimúsica en Unamuno,* Taurus, Cuadernos Taurus, 63, Madrid, 1965.

Valdés, Mario J., *Death in the literature of Unamuno,* University of Illinois Press, Illinois Studies in Languages and Literature, 54, Urbana, [1]1964, London, [2]1966.

Unamuno. Centenarial Studies, University of Texas, Austin, 1966.

Acta Salmanticensia, Filosofía y Letras, 57, Salamanca, 1967, Unamuno a los cien años. Estudio y Discursos.

Asomante, XVII, 1961, Número dedicado a Unamuno.

La Torre (Puerto Rico), año IX, núms. 35/36, julio-dic. 1961, Homenaje a Miguel de Unamuno a los 25 años de su muerte.

VALLE-INCLÁN, RAMÓN DEL:

Aguirre Prado, Luis, *Valle-Inclán,* Publ. Españolas, Temas Españoles, 476, Madrid, 1966.

Borelli, M., *Sulla poesia di Valle-Inclán,* Ed. Palatine, Torino, 1961.

Díaz-Plaja, Guillermo, *Las estéticas de Valle-Inclán,* Gredos, Madrid, 1965.

Fernández-Almagro, Melchor, *Vida y literatura de Valle-Inclán,* Madrid, [1]1943, [2]1966 (ed. aumentada).

Meregalli, Franco, *Studi su Ramón del Valle-Inclán,* Studi Ispanici, Venezia, 1960.

Rubio Barcia, José, *A bibliography and iconography of Valle-Inclán (1866-1936)*, University of California Publ. in Modern Philology, vol. 59, Univ. of California Press, Berkeley-Los Ángeles, 1960.

CHA, 18, núms. 199/200, 1966, Homenaje a Valle-Inclán (1866-1966).

Indice de Artes y Letras, IX, núms. 74/75, 1954, número dedicado a Valle-Inclán.

Insula, año XVI, núms. 176/177, julio-agosto 1961, Homenaje para Valle-Inclán.

RdO[2], Número extraordinario 44-45, nov.-dic. 1966, Homenaje a Valle-Inclán.

ÍNDICE DE NOMBRES PROPIOS

Abellán, José Luis, 533.
Aguado-Andreut, Salvador, 553.
Aguirre, José M., 534.
Aguirre Prado, Luis, 563.
Agulló y Cobo, Mercedes, 398.
Alarcos Llorach, Emilio, 540, 556, 561.
Albéniz, Isaac, 176, 272.
Albert Zeitlin, Marion, 563.
Alberti, Rafael, 10, 176, 188, 189, 191, 199, 200, 201, 206, 223, 233, 235, 236, 250, 267, 273, 274, 280, 284, 290, *316-323*, 331, 333, *334-336*, 348, 350, 352, 374, 384, 387, 412, 426, 451, 507, 509, 514, 533, 535, 551.
Albornoz, Aurora de, 496, 559.
Alcántara, Manuel, 391, 548.
Aleixandre, Vicente, 7, 191, 200, *261-262*, 331, 333, *342-349*, 351, *360-375*, 378, 383, 384, 385, 387, 399, 400, 401, 402, 405, 409, 414, 424, 427, 451, 505, 520, 523, 534, 536, 547, 551, 552.
Alonso, Dámaso, 7, 8, 9, 10, 11, 24, 25, 28, 35, 36, 41, 42, 46, 48, 49, 50, 58, 60, 62, 70, 82, 95, 97, 98, 101, 102, 103, 107, 120, 123, 126, 130, 131, 146, 173, 186, 187, 188, 190, 191, 193, 197, 198, 199, 200, 201, 245, 249, *259-260*, 267, 274, 280, 281, 301, 322, 343, 358, 363, 364, 372, 373, 375, 379, 384, 399, 401, 404, 416, 424, *441-451*, 468, 506, 513, 518, 520, 525, 532, 538, 542, 548, 551, 552, 559, 561.
Alonso Cortés, Narciso, 82.
Altolaguirre, Manuel, 200, 398, 508, 511, 518.
Alvar, Manuel, 548, 562.
Alvarado de Ricord, Elsie, 552.
Álvarez, José María, 392.
Ambía, Isabel de, 558.
Anderson Imbert, E., 494, 553.
Apollinaire, Guillaume, 230.
Aragon, Louis, 330.
Arconada, C. M., 200.
Aristóteles, 26.
Artigas, Miguel, 198.
Asín Palacios, Miguel, 172.
Aub, Max, 33, 399, 416, 515, 534, 542, 547.
Ayala, Francisco, 416.
Azcoaga, Enrique, 542.
Azorín, 57, 58, 71, 73, 432.
Azúa, Félix de, 392, 530.

Baader, Horst, 16, 212, 257, 258, 421, 561.

Babilas, Wolfgang, 538.
Babín, María Teresa, 315, 555.
Bacarisse, Mauricio, 201.
Bach, J. S., 272.
Badosa, Enrique, 391.
Baehr, Rudolf, 540.
Bagué, E., 534.
Balakian, Anna, 490.
Balbín, Rafael de, 548.
Ballano Bueno, Adolfo, 501.
Bally, Charles, 213.
Banville, Th. de, 89.
Barea, Arturo, 296, 305, 315, 555, 562.
Baroja, Pío, 57, 58, 73, 74, 177.
Barral, Carlos, 392, 393, 419, 420, 422, 423, 525.
Bary, David, 226, 227.
Basterra, Ramón de, 199.
Batlló, José, 49, 387, 391, 392, 403, 409, 411, 534.
Baudelaire, Charles, 16, 55, 96, 100, 170, 204, 220, 330, 363, 421, 449.
Baumgart, Hildegard, 548.
Becarud, Jean, 538.
Becco, Horacio Jorge, 510.
Bécquer, Gustavo Adolfo, 27, 28, 29, 30, 36, 56, 65, 75, 112, 120, 121, 122-129, 135, 136, 150, 155, 156, 157, 163, 168, 170, 178, 192, 241, 261, 354, 373, 531, 552.
Béguin, Albert, 55, 542.
Beinhauer, Werner, 124.
Belarmich, André, 555.
Bello, Andrés, 26.
Beneyto, María, 391, 524.
Bergamín, José, 200, 201, 205, 385, 427, 496, 507.
Bergés, Consuelo, 397, 538.
Bergson, Henri, 175.
Bernecker, Walther, 8.
Blaeser, Rolf, 555.
Blanco Aguinaga, Carlos, 561, 562.
Blanco Amor, José, 545.
Blasco, Eusebio, 77.
Blasco, J. L., 558.
Blecua, José M., 10, 32, 41, 42, 48, 49, 50, 93, 100, 193, 267, 280, 281, 322, 503, 532, 548, 557.
Bleiberg, Germán, 70, 262, 349, 400, 518, 538.
Blest Gana, Alberto, 125.
Bo, Carlo, 508, 558.
Bodini, Vittorio, 331, 535, 545.
Böhl de Faber, Cecilia, v. "Fernán Caballero".
Boisdeffre, Pierre de, 404.
Borelli, M., 563.
Borges, Jorge Luis, 214, 217, 228, 230, 384, 456.
Borghini, V., 553.
Bousoño, Carlos, 11, 123, 125, 280, 343, 362, 364, 369, 372, 378, 389, 391, 399, 405, 406, 414, 424, 425, 462-463, 466, 505, 522, 538, 547, 548, 551.
Bowra, C. M., 16, 542.
Bozat, Valeriano, 546.
Braga, Teófilo, 123.
Brecht, Bertolt, 102, 482.
Brémond, Henri, 240.
Breton, André, 330.
Bretzfeld, Gertraud, 8.
Brines, Francisco, 391, 392, 393, 413, 414, 528.
Broglie, L. de, 175.
Brown, Rica, 552.
Buendía, Rogelio, 200.
Buñuel, Luis, 330, 331.
Burger, Heinz Otto, 538.

Caballero, A., 500.
Caballero Bonald, José Manuel, 327, 392, 393, 524.
Cabañero, Eladio, 391-393, 414, 526.
Cacho Viu, Vicente, 54.
Calderón de la Barca, Pedro, 29, 203.

Camacho Guizado, Eduardo, 548.
Cambó, F., 175.
Camino, León Felipe, 416, 432-440, 501.
Campbell, Roy, 315, 337, 555.
Campoamor, Ramón de, 26, 27, 56, 129, 176, 383, 433, 449, 553.
Campos, Jorge, 532, 545.
Canales, Alfonso, 523.
Cano, José Luis, 11, 327, 389, 390, 391, 452, 459, 462, 492, 497, 509, 514, 516, 534, 535, 542, 546, 555, 557.
Cano Ballesta, Juan, 557.
Cansinos-Asséns, Rafael, 227.
Capmany, Antonio, 26.
Cardona Peña, A., 384.
Cardwell, Richard A., 409.
Carlyle, Th., 375.
Carnero, Guillermo, 392, 393, 412.
Caro Raggio, Rafael, 196.
Caro Romero, Joaquín, 529.
Carpintero, Heliodoro, 496.
Carrión Gútiez, Manuel, 540.
Casalduero, Joaquín, 254, 503, 542, 557.
Casamayor, Enrique, 560.
Cassou, Jean, 203.
Castellet, José María, 11, 390-392, 402, 410, 412, 492, 535, 547.
Castillo, Homero, 545.
Castro, Américo, 172, 173.
Castro, Gonzalo de, 77.
Castro, Rosalía de, 36, 56, 75, 77, 120, 126, 127, 129, 135, 155, 178, 192.
Catalán, Diego, 548.
Cela, C. José, 397, 436.
Celaya, Gabriel, 176, 327, 389, 391, 405, 469, 474, 478-479, 515, 552.
Cernuda, Luis, 11, 29, 51, 52, 56, 65, 66, 92, 135, 191, 200, 248, 255, 258, 262-265, 348, 374, 387, 388, 398, 407, 424, 451, 510, 542, 553.
Cervantes, Miguel de, 167, 203.
Cid, El, 67, 71.
Ciplijauskaité, Biruté, 11, 542.
Cirlot, Juan Eduardo, 11.
Cirre, José Francisco, 546, 560.
Ciudad, Mario, 562.
"Clarín", 54.
Claudel, Paul, 175.
Clavería, Carlos, 542, 562.
Cobos, Pablo de A., 559.
Cohen, J. M., 381, 382, 416, 538, 542.
Cole, L. R., 558.
Coloma González, Fidel, 554.
Comincioli, Jacques, 555.
Conde, Carmen, 512, 535.
Connolly, Eileen, 561.
Conte, Rafael, 493.
Corazón, Alberto, 516.
Corbière, Tristan, 102.
Corominas, Joan, 175.
Correa, Gustavo, 549, 555.
Correa Calderón, E., 532.
Cossío, José María de, 198, 199, 200, 334, 427, 493, 514, 542.
Cossío, Manuel Bartolomé, 54, 68, 175.
Costa, Joaquín, 45, 54, 68.
Costa Viva, Olga, 561.
Couffon, Claude, 518, 555.
Crémer, Victoriano, 389, 401, 405, 469, 473, 511, 549.
Crespo, Ángel, 393, 524.
Croce, Benedetto, 38.
Cruz, S. Juan de la, 29, 261.
Curie, Madame, 175.
Curros Enríquez, M., 155.
Curtius, Ernst Robert, 14, 58, 203, 223, 380, 459, 538, 542.

Chabás, Juan, 201, 250, 542.

Chaplin, Ch., 210, 233.
Chaves, Julio César, 559.
Chesterton, G. K., 175.

Da Cal, Ernesto G., 533.
Da Cal, Margarita U., 533.
Dacarrete, Ángel María, 125.
Dalí, Ana María, 309, 332.
Dalí, Salvador, 188, 200, 330, 331.
Dante, 111.
Darío, Rubén, 56, 58-61, 65, 66, 71, 73, 74, 77-93, 94, 98, 100, 104, 106, 108, 111, 112, 113, 117, 127, 171, 177, 178, 187, 194, 197, 199, 261, 315, 384, 387, 494, 553, 554.
Darmangeat, P., 315, 557, 561.
D'Arrigo, Miledda C., 554.
Daydi Tolson, Santiago, 488, 548.
Debicki, A. P., 11, 546.
Debussy, Claude, 271.
Dehennin, Elsa, 234, 549, 557, 561.
Delgado, Feliciano, 548.
De Martino, Ernesto, 51.
Descola, Jean, 540.
Devoto, Daniel, 300.
Díaz, José Pedro, 120, 121, 122, 125, 552.
Díaz-Cañabate, Antonio, 536.
Díaz Márquez, Luis, 552.
Díaz-Plaja, Guillermo, 14, 29, 63, 67, 70, 76, 77, 82, 94, 114, 117, 119, 158, 185, 241, 266, 267, 296, 301, 303, 305, 315, 536, 537, 540, 543, 547, 549, 555, 558, 563.
Diego, Gerardo, 10, 33, 48, 71, 72, 96, 103, 105, 106, 142, 143, 144, 151, 154, 167, 187, 191, 198, 199, 200, 201, 217, 221-223, 229-231, 233, 235, 245, 249, 250, 256, 259, 264, 315, 317, 324, 331, 333, 350, 352, 361, 363, 374, 386, 388, 400, 412, 416, 417, 426, 492, 503, 533, 549, 554.
Díez Canedo, Enrique, 558.
Díez-Echarri, Emiliano, 540, 545.
Díez de Medina, Fernando, 562.
Di Pinto, Mario, 69, 190.
Dittmeyer, Hannelore, 231, 554.
Doerig, J. A., 42.
Dufrenne, M., 539.
Duque, Aquilino, 393.
Durán, Agustín, 40.
Durán Gili, Manuel, 40, 545, 547, 549, 555.
Durand, René L. F., 553.

Echegaray, José, 176.
Eddington, A. S., 175.
Eich, Christoph, 278, 291, 337, 555.
Einstein, A., 175.
Eliot, T. S., 356.
Escobar, Alberto, 539.
Esplá, Óscar, 175, 200.
Espronceda, José de, 26, 29, 56, 121.

Falla, Manuel de, 175, 176, 188, 189, 200, 272, 293.
Feal Deibe, Carlos, 561.
Felipe, León, v. Camino, León Felipe.
"Fernán Caballero", 42, 122.
Fernández, Miguel, 393, 527.
Fernández-Almagro, Melchor, 563.
Fernández Larráin, Sergio, 536.
Fernández Méndez, Eugenio, 64.
Fernández Montesinos, José, 56, 61, 107, 173, 193, 543.
Fernández Moreno, César, 111.
Fernández Quiñones, L., 558.
Fernández Turienzo, F., 562.
Ferrán, Augusto, 27, 121, 122.
Ferrán, Jaime, 525.
Ferrari, Emilio, 71.
Ferraro, Sergio, 274.

Ferraté, Juan, 543.
Ferreres, Rafael, 70, 177, 497, 543, 546.
Fichte, J. G., 127.
Figueiras, Gastón, 558.
Figuera Aymerich, Ángela, 391, 405, 416, 511.
Fiore, D. A., 553.
Flecniakoska, J. L., 555.
Florit, Eugenio, 501, 532.
Flys, Jaroslaw M., 216, 296, 302, 304, 305, 442, 552, 555.
Fogelquist, Donald F., 112, 536, 558.
Franco, Dolores, 63.
Franzbach, Martin, 541.
Freud, S., 343.
Friedrich, Hugo, 10, 16, 19, 89, 90, 92, 195, 204, 206, 209, 212, 214, 216, 217, 233, 240, 246, 247, 248, 255, 262, 328, 333, 350, 539, 543.
Frutos, Eugenio, 200.
Fuertes, Gloria, 327, 392, 469, 475, 519.

Gabriel y Galán, José María, 128.
Galvarriato de Alonso, Eulalia, 532.
Gallego, Juan Nicasio, 26.
Gallego Morell, Antonio, 554.
Ganivet, Ángel, 55, 58.
Gaos, Vicente, 26, 260, 386, 389, 391, 405, 500, 506, 519, 533, 543, 549, 553.
García, Soledad, 555.
García Blanco, Manuel, 360, 493, 536, 562.
García Gómez, Emilio, 172.
García López, Ángel, 393.
García López, José, 541.
García Lorca, Federico, 7, 10, 36, 45, 176, 188, 191, 192, 195, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 215, 218, 229, 249, 267, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 282, 284, 286, 290-316, 317, 319, 321, 330, 331, 332, 333, 336-342, 346, 347, 348, 350, 352, 353, 356, 357, 374, 383, 384, 387, 394, 395, 412, 415, 506, 536, 555.
García Morejón, Julio, 562.
García Morente, Manuel, 162, 175, 199.
García Nieto, José, 391, 397, 452-453, 517, 549, 561.
García Rodríguez, Federico, 300.
Garciasol, Ramón de, 82, 517, 536, 553.
García Solalinde, Antonio, 172.
García Tassara, Gabriel, 27, 32, 449.
García Yebra, Valentín, 8, 539.
Garcilaso de la Vega, 28, 29, 60, 382.
Garfias, Francisco, 200, 250, 500, 536, 543, 558.
Gasch, Sebastiá, 330, 332, 333, 336.
Gayol Fernández, Manuel, 539.
Ghiraldo, A., 494.
Gicovate, Bernardo, 558.
Gil, Ricardo, 66, 71, 77.
Gil-Albert, Juan, 400.
Gil de Biedma, Jaime, 250, 251, 392, 393, 415, 526, 557.
Gil Novales, Alberto, 559.
Giménez Caballero, Ernesto, 203, 357, 358.
Gimeno, José María, 540, 543.
Gimferrer, Pedro, 392, 393, 395, 409, 530, 533, 547.
Giner de los Ríos, Francisco, 45, 46, 54, 68, 133, 157, 172, 175, 189.
Glinka, M., 271.
Goethe, J. W., 88, 121, 161, 293, 351.
Gómez de Baquero ("Andrenio"), Eduardo, 191.
Gómez Hermosilla, J., 26.
Gómez de la Serna, Ramón, 177,

189, 215, 227, 232, 233, 234, 282, 293, 353, 355, 412, 482, 531, 536, 546.
Gomis, Lorenzo, 391, 523.
Góngora, Luis de, 48, 67, 173, 186, 188, 197, 198, 199, 200, 201, 215, 234, 235, 236, 237, 239, 249, 261, 297, 302, 305, 354, 369, 382, 407, 408.
González, Ángel, 387, 391, 392, 393, 414, 468, 524, 556.
González, Pedro M., 554.
González Lanuza, Eduardo, 551.
González Martín, J.-P., 535.
González Muela, Joaquín, 213, 256, 546, 549, 557.
Goya, F. de, 38.
Goytisolo, José Agustín, 392, 526.
Goytisolo, Juan, 379.
Gramsci, A., 51.
Granados, E., 272.
Grande, Félix, 386, 387, 392, 393, 399, 411, 529, 547.
Granjel, Luis S., 57, 63, 70, 538, 545, 563.
Greco, El, 67.
Grimm, Jakob, 40.
Gris, Juan, 176, 189, 200.
Gropius, W., 175.
Grossmann, Rudolf, 29.
Guereña, Jacinto Luis, 514, 534.
Guerrero Ruiz, Juan, 395, 536, 558, 560, 562.
Guerrero Zamora, Juan, 557.
Guillén, Jorge, 120, 176, 191, 192, 198, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 218, 241, 242, 244, 245-255, 256, 257, 258, 259, 261, 262, 265, 291, 293, 297, 314, 352, 353, 374, 387, 394, 404, 406, 407, 425, 451, 502, 503, 508, 533, 536, 546, 549, 553, 557, 562.
Gullón, Ricardo, 64, 65, 108, 343, 500, 532, 536, 543, 545, 546, 552, 557, 558, 559.
Gutiérrez-Girardot, Rafael, 541, 559.
Guy, Alain, 563.

Haag de Órdenes, Eva María, 8.
Halffter, Ernesto, 199, 200.
Halffter, Rodolfo, 200, 272.
Hegel, G. W. Fr., 127.
Heger, Klaus, 49, 549.
Heine, Heinrich, 121, 168.
Henríquez Ureña, Max, 76, 545, 549.
Henríquez Ureña, Pedro, 48, 499, 502.
Henry, Albert, 296, 315, 555.
Hernández, Antonio, 393.
Hernández, Miguel, 7, 237, 238, 308, 325, 385, 389, 395, 400, 424, 426-431, 513, 557.
Hess, Rainer, 337.
Hidalgo, José Luis, 520, 558.
Hierro, José, 379, 389, 391, 394, 401, 405, 424, 454-456, 483-485, 522, 549.
Hinojosa, 200.
Hocke, Gustav René, 235, 549.
Holm, Lydia, 554.
Höllerer, Walter, 539, 543.
Hottinger, Arnold, 169, 300, 305, 549.
Hoyo, Arturo del, 427, 508, 514.
Huarte, Fernando, 552.
Huber, Egon, 556.
Huertas-Zourda, José, 563.
Hugo, Víctor, 170.
Huidobro, Vicente, 196, 225-227, 231, 249, 329, 384, 412, 531.
Hurtado Chamorro, A., 554.

Ibsen, H., 433.
Icaza, Francisco A. de, 153.

Ifach, María de Gracia, 514, 534.
Iglesias Ramírez, M., 556.
Ilie, Paul, 546.
Inman Fox, E., 414, 415.
Isasi, Amando C., 8.

Jacob, Max, 175.
Jaimes-Freyre, Mireya, 543.
Jammes, Francis, 156, 293.
Jauss, Hans Robert, 539.
Jeschke, Hans, 58, 73, 545.
Jiménez, Diego Jesús, 393, 530.
Jiménez, José Olivio, 413, 417, 547, 549, 552.
Jiménez, Juan Ramón, 9, 10, 30, 64, 69, 70, 72, 75, 104, 107, 108, *112-117*, 128, 129, 133, *155-163*, 169, 171, 176, 178, 179, 180, 184, 186, 189, 194, 195, 199, 202, 203, 204, 218, 219, 220, 231, 240, *241-245*, 249, 257, 258, 260, 268, 270, 273, *281-286*, 291, 292, 293, 318, 321, *351-356*, 360, 383, 388, 450, 497, 499, 536, 543, 545, 558.
Jiménez Fraud, Alberto, 174.
Jiménez Martos, Luis, 402, 534.
José Prades, Juana de, 539.

Kant, I., 127.
Karlinger, Felix, 549.
Kayser, Wolfgang, 18, 30, 31, 33, 92, 115, 372, 539.
Keaton, Buster, 210, 234.
Kellermann, Wilhelm, 549.
Keynes, J. M., 175.
Keyserling, H., 175.
Krause, K., 54.
Krolow, Karl, 11.
Kuhn, Klaus, 8.

Lacaci, María Elvira, 391, 528.
Laffranque, Marie, 556.
Lafuente Alcántara, Emilio, 43, 44, 122, 275, 532.
Lafuente Ferrari, Enrique, 550.
Laín Entralgo, Pedro, 63, 545, 558.
Landowska, W., 175.
Landwehrmeyer, R., 82, 98, 111, 550.
Lapesa, Rafael, 135.
Larra, M. J. de, 68.
Larrea, Juan, 200, 331, 503.
Lázaro Carreter, F., 532.
Le Corbusier, 175.
Lechner, Jan, 11, 396, 410, 535, 543.
Ledesma, Dámaso, 277.
León, Fray Luis de, 61.
León, Ricardo, 71.
León Felipe, v. Camino, León Felipe.
Ley, Charles David, 396, 399, 543, 547.
Lind, Georg Rudolf, 557.
Lista, Alberto, 26.
Lizano, J., 556.
Lope de Vega, 39, 40, 41, 119, 155, 173, 181, 199, 292, 308, 531.
López, Jacinto, 535.
López Anglada, Luis, 520, 534, 547.
López Estrada, Francisco, 540, 550, 554.
López Luna, Antonio, 393, *489-490*, 530.
López-Morillas, J., 142.
López Pacheco, Jesús, 482, 527.
López Ruiz, José, 493.
Lorenz, Erika, 80, 88, 91, 370, 425, 550, 554.
Lorenz, Günter W., 11, 556.
Lostalé, Javier, 506.
Lozano, Carlos, 554.
Luis, Leopoldo de, 391, 482, 488, 519, 535, 548, 552.
Lutyens, E. L., 175.
Luzán, Ignacio, 25, 26.

Llosent, Eduardo, 189.
Llovet, Enrique, 52.
Lloyd, Harold, 233.

Macrí, Oreste, 492, 533, 559.
Machado, Antonio, 7, 10, 14, 43, 58, 72, 73, 74, 75, 83, 84, 107, *108-112*, 127, 128, 129, *133-155*, 164, 169, 175-176, 177, 178, 186, 199, 231, 240, 249, 267, 268, 273, *286-289*, 292, 299, 351, 352, *356-360*, 383, 387, 432, 495, 496, 536, 559.
Machado, Manuel, 36, 43, 45, 71, 72, 75, *95-103*, 106, 108, 111, 128, *129-132*, 133, 135, 144, 150, 151, 175-176, 178, 199, 268, 273, 495, 496, 521, 536.
Machado Álvarez, Antonio, 43, 52, 301, 532.
Madariaga, Salvador de, 128, 171, 172, 543.
Maeztu, R. de, 57.
Magis, Carlos, 550.
Mainer, José-Carlos, 545.
Mairena, Antonio, 550.
Maldonado de Guevara, F., 554.
Malraux, André, 37.
Mallarmé, Stéphane, 16, 89, 90, 209, 210, 231, 240, 256, 357, 361, 362, 365, 366, 449, 486.
Manresa, Josefina, 428, 514.
Manrique, Jorge, 167.
Manrique de Lara, J. G., 555.
Mantero, Manuel, 391, 393, 492, 527, 534, 547.
Mapes, E. K., 89, 554.
Marañón, Gregorio, 171, 189, 543.
Marasso, Arturo, 554.
Marcilly, C., 556.
Marco, Joaquín, 392, 528.
Marías, Julián, 380, 381, 546, 563.
Marichal, Juan, 502.
Marichalar, Antonio, 199.
Marín, Diego, 541.
Marinetti, F. T., 196.
Mariscal Montes, Julio, 391.
Maristany, Luis, 542.
Márquez Villanueva, Francisco, 550.
Marquina, Eduardo, 66, 71.
Marquina, Rafael, 57.
Marrast, Robert, 497, 551.
Martí, José, 113.
Martínez Bonati, Félix, 539.
Martínez Hernández, Antonio, 272.
Martínez-López, R., 497.
Martínez Nadal, Rafael, 556.
Martínez de la Rosa, Francisco, 26.
Martínez Ruiz, Florencio, 392, 393, 489, 492, 527, 535.
Martínez Sarrión, Antonio, 392.
Martínez Sierra, G. y M., 66.
Martínez Torner, Eduardo, 169, 175, 272, 307, 310, 539, 550.
Martins, H., 562.
Matosso Cámara, J., 559.
Maura, Gabriel, 57.
Mayakowsky, Vladimir, 470.
McVan, Alice Jane, 135, 559.
Medina, Vicente, 128, 155.
Mejía de la Cerda, Reyes, 310.
Mejía Sánchez, Ernesto, 554.
Meléndez Valdés, Juan, 29.
Mendelsohn, E., 175.
Méndez, C., 518.
Méndez Plancarte, Alfonso, 78, 494.
Mendizábal, F., 498.
Mendoza, Onrubia de, 535.
Menéndez Pelayo, M., 26, 45, 54, 173.
Menéndez Pidal, R., 13, 14, 24, 25, 46, 172, 174, 175, 269, 270, 300, 537, 540, 543, 550.
Meregalli, Franco, 563.
Mesa, Carlos, 550.
Mesa, Enrique de, 128, 129.
Mettmann, W., 49, 550.

Milá y Fontanals, M., 45.
Milhaud, D., 175.
Millán, Rafael, 402, 534.
Millás Vallicrosa, José María, 172.
Miró, Joan, 189.
Mistral, Gabriela, 512.
Moix, Ana María, 392.
Molina, Antonio, 535.
Molina, Luisa, 125.
Molina, Ricardo, 391, 532, 550.
Molina-Foix, Vicente, 392, 412.
Monaci, Ernesto, 40.
Monterde, Alberto, 240, 241, 249, 255, 550.
Montes Brunet, Hugo, 550.
Montesinos, José F., v. Fernández Montesinos, José.
Montesinos, Rafael, 327, 391, 521.
Montserrat, S., 560.
Mora Guarnido, José, 556.
Morales, Rafael, 389, 391, 405, 521, 532.
Moreno, Alfonso, 533.
Moreno Báez, Enrique, 532, 535.
Moreno Villa, José, 176, 199, 200, 205, 273, 356, 357, 383, 492, 501, 502, 560.
Morla Lynch, Carlos, 536.
Morris, C. B., 11, 546, 551.
Mouton, M. D., 539.
Müller, Elisabeth, 553.
Murciano, Carlos, 527, 562.

Navagero, A., 60.
Navarro, Tomás, 22, 80, 81, 95, 167, 172, 232, 541.
Neddermann, Emmy, 353, 558.
Neruda, Pablo, 352, 384, 385, 387, 427, 531.
Nerval, G. de, 170.
Niedermayer, Franz, 541.
Nietzsche, F., 67, 433.
Nora, Eugenio de, 147, 234, 359, 364, 389, 391, 401, 403, 405, 409, 469, 471, 523.
Novalis, 211, 277, 423.
Núñez, Antonio, 536.
Núñez de Arce, Gaspar, 27, 29, 56, 71, 75, 176.

Oliver Belmás, Antonio, 495, 554.
Olson, Paul R., 558.
Onís, Federico de, 64, 68, 97, 164, 172, 188, 209, 226, 229, 339, 492, 493, 532.
Orozco Díaz, Emilio, 560.
Ors, Eugenio d', 171, 175, 177, 187, 199.
Ortega y Gasset, J., 14, 119, 171, 174, 175, 177, 186, 187, 189, 199, 202, 208, 209, 210, 211, 214, 233, 263, 357, 359, 379, 501, 550.
Ortega Spottorno, José, 202, 397.
Otero, Blas de, 327, 386, 389, 391, 405, 424, 469, 475, 518, 561.
Otero Reiche, Raúl, 25.
Owen, Claude, 11.

Pablos, Basilio de, 558.
Palacio, Manuel del, 43.
Palau, Melchor de, 47.
Palau de Nemes, Graciela, 158, 245, 282, 352, 558.
Palencia, B., 200.
Palm, E. W., 41, 46, 278, 281.
Palomo Anaya, José, 103.
Palley, Julián, 562.
Panero, Leopoldo, 364, 386, 389, 392, 400, 404, 405, 457-458, 513, 530, 561.
Paniagua, Domingo, 398, 538, 546.
Pardellans, Humbert, 534.

Pardo, Enrique Martín, 534, 535.
Pardo Bazán, Condesa de, 55.
Parménides de Elea, 250.
Parra Higuera, Alberto, 458, 561.
Pasolini, Pier Paolo, 39, 51, 550.
Paz, Octavio, 553.
Pedrell, Felipe, 271, 272.
Peers, Edgar Allison, 55, 171, 355, 543.
Pereda, J. M. de, 54.
Pérez de Ayala, R., 199, 531.
Pérez de la Dehesa, Rafael, 545, 550.
Pérez Ferrero, M., 560.
Pérez Galdós, Benito, 54.
Pérez Valiente, Salvador, 521.
Petersen, J., 185.
Petrarca, F., 84.
Petriconi, Hellmut, 193, 197, 544.
Pfeiffer, Johannes, 21, 539.
Picasso, Pablo, 176, 189, 200, 510.
Picon, Gaëtan, 16.
Pitágoras, 140.
Pittaluga, G., 175.
Plutarco, 101.
Poe, E. A., 211.
Pongs, H., 214, 412.
Poulenc, F., 175.
Poulet, Georges, 253, 544, 557.
Pound, Ezra, 298.
Pradal-Rodríguez, Gabriel, 112, 560.
Prados, Emilio, 176, 200, 398, 508, 533, 561.
Predmore, Richard L., 143.
Prévert, Jacques, 102, 482.
Prieto, Gregorio, 200, 518.
Primo de Rivera, M., 186, 190.
Prokofieff, S., 200.
Puccini, Dario, 428, 533, 557.
Puceiro de Zuleta Álvarez, E., 557.

Quevedo, Francisco de, 68, 105, 382.
Quintana, Manuel José, 26, 29, 449.
Quiñones, Fernando, 386, 399, 544, 547.
Quiroga, J. M., 200.

Ráfols, J. F., 69.
Ramírez de Arellano, D., 562.
Ramón y Cajal, S., 174, 175.
Ramos, María Luiza, 539.
Ramos Gil, Carlos, 556.
Ravel, M., 175, 200, 271.
Regalado García, Antonio, 563.
Reina, Manuel, 65, 77.
Reinink, K. W., 57.
Reverdy, Pierre, 249.
Revueltas, José, 352.
Reyes, Alfonso, 198.
Ribbans, Geoffrey, 538.
Ribera Tarragó, Julián, 172.
Ribes, Francisco, 388, 391, 392, 492, 533, 534.
Ridruejo, Dionisio, 400, 468, 469, 470, 496, 516, 544.
Rilke, R. M., 356.
Rimbaud, A., 16, 362.
Rimsky-Korsakov, N., 271.
Ringelnatz, J., 102.
Río, Ángel del, 64, 173, 259, 290, 291, 305, 330, 339, 541, 544, 556.
Ríos Ruiz, Manuel, 393.
Riquer, Martín de, 532.
Rivas, Duque de, 121.
Rizzo, Gino L., 300, 307.
Roca Franquesa, J. M., 540.
Rodríguez, Carlos, 560.
Rodríguez, Claudio, 389, 391, 392, 393, 408, 413, 414, 464-466, 528.
Rodríguez, Santiago Julián, 512.
Rodríguez Alcalde, L., 520.
Rodríguez Marín, Francisco, 43, 47, 52, 122, 131, 301, 307, 310, 311, 532.
Rodríguez Moñino, A. R., 533.

Roiter, Fulvio, 276.
Roldán, Mariano, 391, 393.
Romero, E., 514, 557.
Romero Murube, Joaquín, 189, 200, 205, 206, 512.
Ros, Félix, 547.
Rosales, Luis, 389, 405, 456-457, 514, 532.
Rousseau, J. J., 96, 140, 363.
Roux, L. E., 556.
Rozas, Juan Manuel, 546.
Rubio Barcia, José, 563, 564.
Rüdiger, Horst, 17.
Rueda, Salvador, 56, 66, 71, 77, 82, 93-95, 97, 117, 128, 492.
Rüegg, August, 11.
Ruiz de Conde, J., 560.

Saavedra Molina, Julio, 554.
Sahagún, Carlos, 386, 391, 392, 393, 408, 414, 529, 533.
Saint-John Perse, 489.
Sáinz de Robles, F. C., 228, 541, 550.
Salcedo, E., 563.
Salinas, Pedro, 10, 11, 59, 62, 63, 70, 74, 78, 104, 105, 187, 191, 198, 200, 248, 255-259, 262, 263, 264, 352, 364, 374, 400, 418, 502, 544, 550, 554, 561.
Salinas de Marichal, Solita, 317, 551.
Salomón, 307.
Sánchez, José, 396, 538.
Sánchez Albornoz, Claudio, 172.
Sánchez-Barbudo, Antonio, 500, 501, 559, 560, 563.
Sánchez Mejías, Ignacio, 201, 509.
Sánchez Romeralo, Antonio, 551.
Sandburg, Carl, 290.
San Miguel, Ángel, 8.
Santos Torroella, Rafael, 511.
Sanz, Eulogio Florentino, 125.
Sartre, J. P., 469.
Saz, Agustín del, 541.
Saz-Orozco, Carlos del, 559.
Scarpa, Roque Esteban, 556.
Scorsone, M., 560.
Schade, G. D., 532.
Schalk, Fritz, 539, 541.
Schell, Hermann, 69.
Schelling, F. W. J., 127.
Schiller, F., 86, 121.
Schindler, Kurt, 37, 272, 306, 551.
Schlegel, A. W., 296.
Schökel, Luis Alonso, 533.
Schonberg, Jean-Louis, 556, 559.
Schücking, Levin L., 539.
Schulman, Ivan A., 554.
Schürr, Friedrich, 11.
Sender, Ramón José, 544.
Serís, H., 547, 550.
Serrano y Aijón, 280.
Serrano Poncela, Segundo, 560, 563.
Sevilla, Alberto, 272.
Sforza, C., 175.
Siebenmann, Gustav, 24, 307, 426, 545, 557.
Silver, Philip, 399, 413, 414, 548, 553.
Silverman, Joseph W., 173.
Simarro, Luis, doctor, 129, 157, 175.
Simón Díaz, José, 541.
Sixtude, D. L., 562.
Sobejano, Gonzalo, 11, 81, 146, 216, 267, 329, 356, 551, 555, 559.
Sopeña, Federico, 563.
Soto Vergés, Rafael, 392, 529, 561.
Spang, Kurt, 551.
Spitzer, Leo, 13, 23, 257, 259, 539.
Spoerri, Theophil, 539.
Staiger, Emil, 18, 31, 73, 119, 539.
Steiger, Arnald, 39.
Strawinsky, Igor, 175.
Strich, Fritz, 19, 540.
Süss, Kurt, 8.

Tavani, Giuseppe, 553.
Teira, Manuel, 558.
Togores, J. de, 200.
Torre, Guillermo de, 70, 104, 195, 197, 203, 212, 214, 217, 228, 229, 230, 231, 304, 443, 496, 501, 507, 538, 540, 544, 546, 554.
Torrente Ballester, Gonzalo, 12, 64, 65, 173, 186, 258, 267, 335, 544.
Torres Bodet, Jaime, 495.
Trend, J. B., 556.
Trueba, Antonio de, 122, 155, 168.
Tuñón de Lara, M., 560.
Turin, Yvonne, 54.

Uceda, Julia, 391, 520, 551.
Uhland, L., 121.
Ulibarri, Susana R., 559.
Ullán, José Miguel, 392, 393.
Umbral, Francisco, 556.
Unamuno, Miguel de, 31, 55, 57, 58, 65, 72, 74, 75, *107-108*, 128, 129, 133, *163-169*, 175, 178, 186, 199, 268, *289-290*, 360, 381, 424, 432, 492, 495, 536, 562, 563.
Undurraga, Antonio de, 226, 227, 231.

Valbuena Prat, Ángel, 62, 119, 267, 282, 541, 544.
Valdés, Juan de, 24.
Valdés, Mario J., 563.
Valente, José Ángel, 386, 391, 392, 393, 408, 414, *486-489*, 526.
Valera, Juan, 45, 54, 59.
Valéry, Paul, 88, 176, 240, 241, 244, 245, 249, 250, 309, 356, 357, 486.
Valverde, José María, 11, 386, 389, 391, 404, 405, 470, *479-480*, 497, 525, 532, 541, 544, 551.
Valle, Adriano del, 200.
Valle-Inclán, Ramón del, 72, 73, 75, *104-106*, 199, 493, 563.
Vallejo, César, 384, 385, 386, 387, 424, 531.
Vázquez, Andrés Ramón, 501, 514.
Vázquez Amaral, José, 60, 416.
Vázquez Montalbán, Manuel, 387, 392, 393, 529.
Vela, Arqueles, 76.
Vela, Fernando, 199, 246.
Velázquez, Diego, 67.
Verdevoye, Paul, 16, 541.
Verlaine, Paul, 60, 67, 73, 74, 89, 92, 129, 197.
Videla, Gloria, 227, 228, 546.
Vigée, Claude, 16, 540, 544.
Villaespesa, Francisco, 66, 72, *106-107*, 114, 117, 177, 497.
Villalón, Fernando, 201, 233, 324.
Vitier, Cintio, 554.
Vivanco, Luis Felipe, 11, 236, 264, 317, 323, 335, 400, 405, 420, *459-460*, 493, 513, 517, 544, 546.
Vossler, Karl, 23, 259.

Wagner, K., 540.
Wagner, Robert Leopold, 540.
Wais, Kurt, 20, 540.
Warren, Austin, 540.
Wedekind, F., 102.
Wehrli, Max, 540.
Wellek, René, 540.
Wells, H. W., 214.
Werner, H., 214.
Whitman, Walt, 433.

Ycaza Tigerino, Julio, 554.
Ynduráin, Francisco, 519.
Young, Howard T., 544, 559.

Zardoya, Concha, 11, 296, 302, 544, 551, 557.
Zeltner, Gerda, 11, 315.
Zimmermann, Marie-Claire, 535.
Zorrilla, José, 26, 27, 29, 56, 61, 94, 121, 129, 170.
Zorrilla y San Martín, J., 31.
Zubiría, Ramón de, 110, 111, 143, 560.
Zubizarreta, Alma de, 562.
Zulueta, E. de, 196.

ÍNDICE GENERAL

Págs.

Nota sobre esta primera edición española 7

INTRODUCCIÓN 9

Nuestro tema, 9. — Dificultades, 12. — La hipótesis de nuestro estudio, 15. — Método, 17.

CAPÍTULO I: *El lastre de la tradición oratoria* 23

CAPÍTULO II: *El secreto tesoro de la tradición popular* 35

El caso excepcional de España, 35. — Tradición escrita, 39. — Tradición oral, 42. — La investigación, 45. — Pérdida de la espontaneidad, 50.

CAPÍTULO III: *Un doble impulso: modernismo y generación del 98* 53

La situación inicial, 53. — Dos acontecimientos trascendentales, 56. — ¿Modernismo o generación del 98?, 62. — El resultado, 67. — Dos clases de estilo lírico, 71.

CAPÍTULO IV: *El modernismo en España* 76

Un estilo poético, 76. — Un ejemplo de Rubén Darío, 83. — ¿Es "moderno" el modernismo?, 88. — Salvador Rueda, 93. — Manuel Machado, 95. — Valle-Inclán, 104. — Villaespesa, 106. — Unamuno, 107. — Antonio Machado, 108. — Jiménez, 112.

Págs.

CAPÍTULO V: *El popularismo* 118

El concepto, 118. — Bécquer y la "elevación", 122. — El estilo: su designación, su función, 126. — Manuel Machado, 129. — Antonio Machado, 133. — Jiménez, 155. — Unamuno, 163.

CAPÍTULO VI: *Las consecuencias del doble impulso* 170

El despertar intelectual, 171. — La superación del modernismo, 176. — Jiménez da un ejemplo, 178.

CAPÍTULO VII: *La euforia de los años veinte* 185

El segundo impulso, 185. — La denominación, 186. — Antologías, 187. — La unidad de ambiente, 188. — Los poetas, 190. — Bajo el signo de la poesía, 192. — La procedencia, 193. — El punto culminante, 197. — La resonancia, 202. — Arte minoritario, 203.

CAPÍTULO VIII: *Al compás de la modernidad europea* 208

Arte "deshumanizado", 208. — Indicios de modernidad, 211. — Dos ejemplos: Jiménez, 218. — Diego, 221.

CAPÍTULO IX: *Revoluciones efímeras* 225

Creacionismo y ultraísmo, 225. — Humorismo, 232. — Gongorismo, 234.

CAPÍTULO X: *Poesía pura* 240

¿Jiménez?, 241. — Guillén, 245. — ¿Salinas?, 255. — ¿Alonso?, 259. — Aleixandre, 261. — Cernuda, 262.

CAPÍTULO XI: *El neopopularismo* 266

Delimitaciones, 266. — Lo moderno en la poesía tradicional, 273. — Jiménez, 281. — Antonio Machado, 286. — Unamuno, 289. — Lorca, 290. — Alberti, 316. — Otros, 323. — Los jóvenes, 324.

Págs.

CAPÍTULO XII: *Surrealismo y arte de lo irracional* 328

¿Autóctono o francés?, 328. — Alberti, 334. — Lorca, 336. — Aleixandre, 342.

CAPÍTULO XIII: *La disolución de la generación* 350

Tres calas: 1) Jiménez, 351. — 2) Antonio Machado, 356. — Aleixandre, 360.

CAPÍTULO XIV: *Apartamiento y reintegro de la estética moderna* 376

El cambio de clima, 377. — Influencias, 382. — Antologías, 388. — Revistas, 395. — Visión de conjunto, 399. — Tendencias poetológicas, 404. — Valoración, 414. — Cambios de estilo, 417.

CAPÍTULO XV: *Variedad de actitudes creativas* 426

Miguel Hernández (1910-1942), 426. — León Felipe Camino (1884-1968), 432. — Dámaso Alonso, 441.

Siete ejemplos de poesía meditativa 452

José García Nieto, 1940-1943, 452. — José Hierro, 1947, 454. — Leopoldo Panero, 1949, 457. — Luis Felipe Vivanco, 1957, 459. — Carlos Bousoño, 1962, 462. — Claudio Rodríguez, 1965, 464. — Ángel González, 1967, 468.

Seis ejemplos de poesía comprometida 468

Dionisio Ridruejo, 1942, 470. — Eugenio de Nora, 1948, 471. — Victoriano Crémer, 1949, 473. — Gabriel Celaya, 1949-1950, 474. — Blas de Otero, 1955, 475. — Gloria Fuertes, 1962, 475.

Seis ejemplos de metapoesía 476

Gabriel Celaya, 1952-1953, 478. — José María Valverde, 1954, 479. — Jesús López Pacheco, 1961, 482. — José Hierro, 1964, 483. — José Ángel Valente, 1966, 486. — Antonio López Luna, 1967, 489.

Págs.

APÉNDICE I: Bibliografía cronológica de los libros de poesía aparecidos entre 1883 y 1971 (Selección) 491

APÉNDICE II: Bibliografía de obras consultadas 531

ÍNDICE DE NOMBRES PROPIOS 565

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

Dirigida por: Dámaso Alonso

I. TRATADOS Y MONOGRAFÍAS

1. Walther von Wartburg: *La fragmentación lingüística de la Romania.* Segunda edición aumentada. 208 págs. 17 mapas.
2. René Wellek y Austin Warren: *Teoría literaria.* Con un prólogo de Dámaso Alonso. Cuarta edición. Reimpresión. 432 págs.
3. Wolfgang Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria.* Cuarta edición revisada. Reimpresión. 594 págs.
4. E. Allison Peers: *Historia del movimiento romántico español.* Segunda edición. 2 vols.
5. Amado Alonso: *De la pronunciación medieval a la moderna en español.* 2 vols.
6. Helmut Hatzfeld: *Bibliografía crítica de la nueva estilística aplicada a las literaturas románicas.* Segunda edición, en prensa.
7. Fredrick H. Jungemann: *La teoría del sustrato y los dialectos hispano-romances y gascones.* Agotada.
8. Stanley T. Williams: *La huella española en la literatura norteamericana.* Agotada.
9. René Wellek: *Historia de la crítica moderna (1750-1950).*
   Vol. I: *La segunda mitad del siglo XVIII.* Reimpresión. 396 páginas.
   Vol. II: *El Romanticismo.* 498 págs.
   Vol. III: *Los años de transición.* 488 págs.
   Vol. IV: En prensa.
10. Kurt Baldinger: *La formación de los dominios lingüísticos en la Península Ibérica.* Segunda edición corregida y muy aumentada, 496 págs. 23 mapas.
11. S. Griswold Morley y Courtney Bruerton: *Cronología de las comedias de Lope de Vega (Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica).* 694 págs.
12. Antonio Martí: *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro.* Premio Nacional de Literatura. 346 págs.
13. Vítor Manuel de Aguiar e Silva: *Teoría de la literatura.* 550 págs.

II. ESTUDIOS Y ENSAYOS

1. Dámaso Alonso: *Poesía española (Ensayo de métodos y límites estilísticos).* Quinta edición. Reimpresión. 672 págs. 2 láminas.

2. Amado Alonso: *Estudios lingüísticos (Temas españoles).* Tercera edición. 286 págs.
3. Dámaso Alonso y Carlos Bousoño: *Seis calas en la expresión literaria española (Prosa-Poesía-Teatro).* Cuarta edición. 446 páginas.
4. Vicente García de Diego: *Lecciones de lingüística española (Conferencias pronunciadas en el Ateneo de Madrid).* Tercera edición. Reimpresión. 234 págs.
5. Joaquín Casalduero: *Vida y obra de Galdós (1843-1920).* Tercera edición ampliada. 294 págs.
6. Dámaso Alonso: *Poetas españoles contemporáneos.* Tercera edición aumentada. Reimpresión. 424 págs.
7. Carlos Bousoño: *Teoría de la expresión poética.* Premio «Fastenrath». Quinta edición muy aumentada. Versión definitiva. 2 vols.
8. Martín de Riquer: *Los cantares de gesta franceses (Sus problemas, su relación con España).* Agotada.
9. Ramón Menéndez Pidal: *Toponimia prerrománica hispana.* Reimpresión. 314 págs. 3 mapas.
10. Carlos Clavería: *Temas de Unamuno.* Segunda edición. 168 págs.
11. Luis Alberto Sánchez: *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana.* Segunda edición corregida y aumentada. 630 págs.
12. Amado Alonso: *Estudios lingüísticos (Temas hispanoamericanos).* Tercera edición. 360 págs.
13. Diego Catalán: *Poema de Alfonso XI. Fuentes, dialecto, estilo.* Agotada.
14. Erich von Richthofen: *Estudios épicos medievales.* Agotada.
15. José María Valverde: *Guillermo de Humboldt y la filosofía del lenguaje.* Agotada.
16. Helmut Hatzfeld: *Estudios literarios sobre mística española.* Segunda edición corregida y aumentada. 424 págs.
17. Amado Alonso: *Materia y forma en poesía.* Tercera edición. Reimpresión. 402 págs.
18. Dámaso Alonso: *Estudios y ensayos gongorinos.* Tercera edición. 602 págs. 15 láminas.
19. Leo Spitzer: *Lingüística e historia literaria.* Segunda edición. Reimpresión. 308 págs.
20. Alonso Zamora Vicente: *Las sonatas de Valle Inclán.* Segunda edición. Reimpresión. 190 págs.
21. Ramón de Zubiría: *La poesía de Antonio Machado.* Tercera edición. Reimpresión. 268 págs.

22. Diego Catalán: *La escuela lingüística española y su concepción del lenguaje.* Agotada.
23. Jaroslaw M. Flys: *El lenguaje poético de Federico García Lorca.* Agotada.
24. Vicente Gaos: *La poética de Campoamor.* Segunda edición corregida y aumentada con un apéndice sobre la poesía de Campoamor. 234 págs.
25. Ricardo Carballo Calero: *Aportaciones a la literatura gallega contemporánea.* Agotada.
26. José Ares Montes: *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII.* Agotada.
27. Carlos Bousoño: *La poesía de Vicente Aleixandre.* Segunda edición corregida y aumentada. 486 págs.
28. Gonzalo Sobejano: *El epíteto en la lírica española.* Segunda edición revisada. 452 págs.
29. Dámaso Alonso: *Menéndez Pelayo, crítico literario (Las palinodias de Don Marcelino).* Agotada.
30. Raúl Silva Castro: *Rubén Darío a los veinte años.* Agotada.
31. Graciela Palau de Nemes: *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez.* Segunda edición, en prensa.
32. José F. Montesinos: *Valera o la ficción libre (Ensayo de interpretación de una anomalía literaria).* Agotada.
33. Luis Alberto Sánchez: *Escritores representativos de América.* Primera serie. Incluida desde la segunda edición en la sección VII, *Campo Abierto,* con el número 11.
34. Eugenio Asensio: *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media.* Segunda edición aumentada. 308 págs.
35. Daniel Poyán Díaz: *Enrique Gaspar (Medio siglo de teatro español).* Agotada.
36. José Luis Varela: *Poesía y restauración cultural de Galicia en el siglo XIX.* 304 págs.
37. Dámaso Alonso: *De los siglos oscuros al de Oro.* Incluida desde la segunda edición en la sección VII, *Campo Abierto,* con el número 14.
39. José Pedro Díaz: *Gustavo Adolfo Bécquer (Vida y poesía).* Tercera edición corregida y aumentada. 514 págs.
40. Emilio Carilla: *El Romanticismo en la América hispánica.* Tercera edición, en prensa.
41. Eugenio G. de Nora: *La novela española contemporánea (1898-1967).* Premio de la Crítica.
Tomo I: (1898-1927). Segunda edición. Reimpresión. 622 págs.

Tomo II: (1927-1939). Segunda edición corregida. 538 págs.
Tomo III: (1939-1967). Segunda edición ampliada. 436 págs.

42. Christoph Eich: *Federico García Lorca, poeta de la intensidad.* Segunda edición revisada. 206 págs.
43. Oreste Macrí: *Fernando de Herrera.* Segunda edición corregida y aumentada. 696 págs.
44. Marcial José Bayo: *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550).* Segunda edición. 290 págs.
45. Dámaso Alonso: *Dos españoles del Siglo de Oro (Un poeta madrileñista, latinista y francesista en la mitad del siglo XVI. El Fabio de la «Epístola moral»: su cara y cruz en Méjico y en España).* Reimpresión. 258 págs.
46. Manuel Criado de Val: *Teoría de Castilla la Nueva (La dualidad castellana en la lengua, la literatura y la historia).* Segunda edición ampliada. 400 págs. 8 mapas.
47. Ivan A. Schulman: *Símbolo y color en la obra de José Martí.* Segunda edición. 498 págs.
48. José Sánchez: *Academias literarias del Siglo de Oro español.* Agotada.
49. Joaquín Casalduero: *Espronceda.* Segunda edición. 280 págs.
50. Stephen Gilman: *Tiempo y formas temporales en el «Poema del Cid».* Agotada.
51. Frank Pierce: *La poesía épica del Siglo de Oro.* Segunda edición revisada y aumentada. 396 págs.
52. E. Correa Calderón: *Baltasar Gracián. Su vida y su obra.* Segunda edición aumentada. 426 págs.
53. Sofía Martín-Gamero: *La enseñanza del inglés en España (Desde la Edad Media hasta el siglo XIX).* 274 págs.
54. Joaquín Casalduero: *Estudios sobre el teatro español (Lope de Vega, Guillén de Castro, Cervantes, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Calderón, Jovellanos, Moratín, Larra, Duque de Rivas, Bécquer, Valle Inclán, Buñuel).* Tercera edición aumentada 324 págs.
55. Nigel Glendinning: *Vida y obra de Cadalso.* 240 págs.
56. Álvaro Galmés de Fuentes: *Las sibilantes en la Romania.* Agotada.
57. Joaquín Casalduero: *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares».* Segunda edición corregida. 272 págs.
58. Sanford Shepard: *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro.* Segunda edición aumentada. 210 págs.

59. Luis Jenaro MacLennan: *El problema del aspecto verbal (Estudio crítico de sus presupuestos).* Agotada.

60. Joaquín Casalduero: *Estudios de literatura española* («*Poema de Mío Cid*», *Arcipreste de Hita, Renacimiento y Barroco,* «*El Lazarillo*», *Cervantes, Jovellanos, Duque de Rivas, Espronceda, Bécquer, Galdós, Ganivet, Valle-Inclán, Antonio Machado, Gabriel Miró, Jorge Guillén).* Tercera edición aumentada. 478 págs.

61. Eugenio Coseriu: *Teoría del lenguaje y lingüística general (Cinco estudios).* Segunda edición. Reimpresión. 328 págs.

62. Aurelio Miró Quesada S.: *El primer virrey-poeta en América (Don Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros).* 274 págs.

63. Gustavo Correa: *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós.* Segunda edición, en prensa.

64. Rafael de Balbín: *Sistema de rítmica castellana.* Premio «Francisco Franco» del C. S. I. C. Segunda edición aumentada. 402 págs.

65. Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela.* Con un prólogo de Julián Marías. Segunda edición. 242 págs.

66. Víctor B. Vari: *Carducci y España.* Agotada.

67. Juan Cano Ballesta: *La poesía de Miguel Hernández.* Segunda edición aumentada. 356 págs.

68. Erna Ruth Berndt: *Amor, muerte y fortuna en «La Celestina».* Segunda edición, en prensa.

69. Gloria Videla: *El ultraísmo (Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España).* Segunda edición. 246 págs.

70. Hans Hinterhäuser: *Los «Episodios Nacionales» de Benito Pérez Galdós.* 398 págs.

71. Javier Herrero: *Fernán Caballero: un nuevo planteamiento.* 346 páginas.

72. Werner Beinhauer: *El español coloquial.* Con un prólogo de Dámaso Alonso. Segunda edición corregida, aumentada y actualizada. 460 págs.

73. Helmut Hatzfeld: *Estudios sobre el barroco.* Tercera edición aumentada. 562 págs.

74. Vicente Ramos: *El mundo de Gabriel Miró.* Segunda edición corregida y aumentada. 526 págs.

75. Manuel García Blanco: *América y Unamuno.* 434 págs. 2 láminas.

76. Ricardo Gullón: *Autobiografías de Unamuno.* 390 págs.

77. Marcel Bataillon: *Varia lección de clasicos españoles.* 444 págs. 5 láminas.

78. Robert Ricard: *Estudios de literatura religiosa española.* 280 págs.
79. Keith Ellis: *El arte narrativo de Francisco Ayala.* Agotada.
80. José Antonio Maravall: *El mundo social de «La Celestina».* Premio de los Escritores Europeos. Tercera edición revisada. 188 págs.
81. Joaquín Artiles: *Los recursos literarios de Berceo.* Segunda edición corregida. 272 págs.
82. Eugenio Asensio: *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente (Con cinco entremeses inéditos de Don Francisco de Quevedo).* Segunda edición revisada. 374 págs.
83. Carlos Feal Deibe: *La poesía de Pedro Salinas.* Segunda edición. 270 págs.
84. Carmelo Gariano: *Análisis estilístico de los «Milagros de Nuestra Señora» de Berceo.* Segunda edición corregida. 236 págs.
85. Guillermo Díaz-Plaja: *Las estéticas de Valle-Inclán.* Reimpresión 298 págs.
86. Walter T. Pattison: *El naturalismo español (Historia externa de un movimiento literario).* Reimpresión. 192 págs.
87. Miguel Herrero García: *Ideas de los españoles del siglo XVII.* Agotada.
88. Javier Herrero: *Angel Ganivet: un iluminado.* 346 págs.
89. Emilio Lorenzo: *El español de hoy, lengua en ebullición.* Con un prólogo de Dámaso Alonso. Segunda edición actualizada y aumentada. 240 págs.
90. Emilia de Zuleta: *Historia de la crítica española contemporánea.* 454 págs.
91. Michael P. Predmore: *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez.* 276 págs.
92. Bruno Snell: *La estructura del lenguaje.* Reimpresión. 218 págs.
93. Antonio Serrano de Haro: *Personalidad y destino de Jorge Manrique.* Agotada.
94. Ricardo Gullón: *Galdós, novelista moderno.* Tercera edición, en prensa.
95. Joaquín Casalduero: *Sentido y forma del teatro de Cervantes.* 290 páginas.
96. Antonio Risco: *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en «El Ruedo Ibérico».* 278 págs.
97. Joseph Szertics: *Tiempo y verbo en el romancero viejo.* 208 págs.
98. Miguel Batllori, S. I.: *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos (Españoles-Hispanoamericanos-Filipinos. 1767-1814).* 698 páginas.

99. Emilio Carilla: *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina).* 200 págs.
100. Miguel Jaroslaw Flys: *La poesía existencial de Dámaso Alonso.* 344 págs.
101. Edmund de Chasca: *El arte juglaresco en el «Cantar de Mío Cid».* Segunda edición aumentada. 418 págs.
102. Gonzalo Sobejano: *Nietzsche en España.* 688 págs.
103. José Agustín Balseiro: *Seis estudios sobre Rubén Darío.* 146 págs.
104. Rafael Lapesa: *De la Edad Media a nuestros días (Estudios de historia literaria).* Reimpresión. 310 págs.
105. Giuseppe Carlo Rossi: *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII (Temas españoles. Temas hispano-portugueses. Temas hispano-italianos).* 336 págs.
106. Aurora de Albornoz: *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado.* 374 págs.
107. Carmelo Gariano: *El mundo poético de Juan Ruiz.* 262 págs.
108. Paul Bénichou: *Creación poética en el romancero tradicional.* 190 páginas.
109. Donald F. Fogelquist: *Españoles de América y americanos de España.* 348 págs.
110. Bernard Pottier: *Lingüística moderna y filología hispánica.* Reimpresión. 246 págs.
111. Josse de Kock: *Introducción al Cancionero de Miguel de Unamuno.* 198 págs.
112. Jaime Alazraki: *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges (Temas-Estilo).* 246 págs.
113. Andrew P. Debicki: *Estudios sobre poesía española contemporánea (La generación de 1924-1925).* 334 págs.
114. Concha Zardoya: *Poesía española del 98 y del 27 (Estudios temáticos y estilísticos).* 346 págs.
115. Harald Weinrich: *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje.* 430 págs.
116. Antonio Regalado García: *El siervo y el señor (La dialéctica agónica de Miguel de Unamuno).* 220 págs.
117. Sergio Beser: *Leopoldo Alas, crítico literario.* 372 págs.
118. Manuel Bermejo Marcos: *Don Juan Valera, crítico literario.* 256 páginas.
119. Solita Salinas de Marichal: *El mundo poético de Rafael Alberti.* 272 págs.
120. Óscar Tacca: *La historia literaria.* 204 págs.

121. *Estudios críticos sobre el modernismo.* Introducción, selección y bibliografía general por Homero Castillo. 416 pags.

122. Oreste Macrí: *Ensayo de métrica sintagmática (Ejemplos del «Libro de Buen Amor» y del «Laberinto» de Juan de Mena).* 296 páginas.

123. Alonso Zamora Vicente: *La realidad esperpéntica (Aproximación a «Luces de bohemia»).* Premio Nacional de Literatura. 208 páginas.

124. Cesáreo Bandera Gómez: *El «Poema de Mío Cid»: Poesía, historia, mito.* 192 págs.

125. Helen Dill Goode: *La prosa retórica de Fray Luis de León en «Los nombres de Cristo» (Aportación al estudio de un estilista del Renacimiento español).* 186 págs.

126. Otis H. Green: *España y la tradición occidental (El espíritu castellano en la literatura desde «El Cid» hasta Calderón).* 4 vols.

127. Ivan A. Schulman y Manuel Pedro González: *Martí, Darío y el modernismo.* Con un prólogo de Cintio Vitier. 268 págs.

128. Alma de Zubizarreta: *Pedro Salinas: el diálogo creador.* Con un prólogo de Jorge Guillén. 424 págs.

129. Guillermo Fernández-Shaw: *Un poeta de transición. Vida y obra de Carlos Fernández Shaw (1865-1911).* X + 330 págs. 1 lámina.

130. Eduardo Camacho Guizado: *La elegía funeral en la poesía española.* 424 págs.

131. Antonio Sánchez Romeralo: *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI).* 624 págs.

132. Luis Rosales: *Pasión y muerte del Conde de Villamediana.* 252 páginas.

133. Othón Arróniz: *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española.* 340 págs.

134. Diego Catalán: *Siete siglos de romancero (Historia y poesía).* 224 páginas.

135. Noam Chomsky: *Lingüística cartesiana (Un capítulo de la historia del pensamiento racionalista).* Reimpresión. 160 págs.

136. Charles E. Kany: *Sintaxis hispanoamericana.* 552 págs.

137. Manuel Alvar: *Estructuralismo, geografía lingüística y dialectología actual.* 222 págs.

138. Erich von Richthofen: *Nuevos estudios épicos medievales.* 294 páginas.

139. Ricardo Gullón: *Una poética para Antonio Machado.* 270 págs.

140. Jean Cohen: *Estructura del lenguaje poético.* 228 págs.

141. Leon Livingstone: *Tema y forma en las novelas de Azorín.* 242 páginas.

142. Diego Catalán: *Por campos del romancero (Estudios sobre la tradición oral moderna).* 310 págs.

143. María Luisa López: *Problemas y métodos en el análisis de preposiciones.* Reimpresión. 224 págs.

144. Gustavo Correa: *La poesía mítica de Federico García Lorca.* 250 págs.

145. Robert B. Tate: *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV.* 360 págs.

146. Carlos García Barrón: *La obra crítica y literaria de Don Antonio Alcalá Galiano.* 250 págs.

147. Emilio Alarcos Llorach: *Estudios de gramática funcional del español.* Reimpresión. 260 págs.

148. Rubén Benítez: *Bécquer tradicionalista.* 354 págs.

149. Guillermo Araya: *Claves filológicas para la comprensión de Ortega.* 250 págs.

150. André Martinet: *El lenguaje desde el punto de vista funcional.* 218 págs.

151. Estelle Irizarry: *Teoría y creación literaria en Francisco Ayala.* 274 págs.

152. Georges Mounin: *Los problemas teóricos de la traducción.* 338 páginas.

153. Marcelino C. Peñuelas: *La obra narrativa de Ramón J. Sender.* 294 págs.

154. Manuel Alvar: *Estudios y ensayos de literatura contemporánea.* 410 págs.

155. Louis Hjelmslev: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje.* 198 páginas.

156. Emilia de Zuleta: *Cinco poetas españoles (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda).* 484 págs.

157. María del Rosario Fernández Alonso: *Una visión de la muerte en la lírica española (La muerte como amada).* Premio Rivadeneira. 450 págs. 5 láminas.

158. Ángel Rosenblat: *La lengua del «Quijote».* 380 págs.

159. Leo Pollmann: *La «Nueva Novela» en Francia y en Iberoamérica.* 380 págs.

160. José María Capote Benot: *El período sevillano de Luis Cernuda.* Con un prólogo de F. López Estrada. 172 págs.

161. Julio García Morejón: *Unamuno y Portugal.* Con un prólogo de Dámaso Alonso. Segunda edición corregida y aumentada. 580 páginas.
162. Geoffrey Ribbans: *Niebla y soledad (Aspectos de Unamuno y Machado).* 332 págs.
163. Kenneth R. Scholberg: *Sátira e invectiva en la España medieval.* 376 págs.
164. Alexander A. Parker: *Los pícaros en la literatura (La novela picaresca en España y Europa. 1599-1753).* 220 págs. 11 láminas.
165. Eva Marja Rudat: *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga (Orígenes, significado y actualidad).* 340 págs.
166. Ángel San Miguel: *Sentido y estructura del «Guzmán de Alfarache» de Mateo Alemán.* Con un prólogo de Franz Rauhut. 312 páginas.
167. Francisco Marcos Marín: *Poesía narrativa árabe y épica hispánica (Elementos árabes en los orígenes de la épica hispánica).* 388 págs.
168. Juan Cano Ballesta: *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936).* 284 págs.
169. Joan Corominas: *Tópica hespérica (Estudios sobre los antiguos dialectos, el substrato y la toponimia romances).* 2 vols.
170. Andrés Amorós: *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala.* 500 págs.
171. Alberto Porqueras Mayo: *Temas y formas de la literatura española.* 196 págs.
172. Benito Brancaforte: *Benedetto Croce y su crítica de la literatura española.* 152 págs.
173. Carlos Martín: *América en Rubén Darío (Aproximación al concepto de la literatura hispanoamericana).* 276 págs.
174. José Manuel García de la Torre: *Análisis temático de «El Ruedo Ibérico».* 362 págs.
175. Julio Rodríguez-Puértolas: *De la Edad Media a la edad conflictiva (Estudios de literatura española).* 406 págs.
176. Francisco López Estrada: *Poética para un poeta (Las «Cartas literarias a una mujer» de Bécquer).* 246 págs.
177. Louis Hjelmslev: *Ensayos lingüísticos.* 362 págs.
178. Dámaso Alonso: *En torno a Lope (Marino, Cervantes, Benavente, Góngora, los Cardenios).* 212 págs.
179. Walter Pabst: *La novela corta en la teoría y en la creación literaria (Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas).* 510 págs.
180. Antonio Rumeu de Armas: *Alfonso de Ulloa, introductor de la cultura española en Italia.* 192 págs.

181. Pedro R. León: *Algunas observaciones sobre Pedro de Cieza de León y la Crónica del Perú.* 278 págs.

182. Gemma Roberts: *Temas existenciales en la novela española de postguerra.* 286 págs.

183. Gustav Siebenmann: *Los estilos poéticos en España desde 1900* 582 págs.

III. MANUALES

1. Emilio Alarcos Llorach: *Fonología española.* Cuarta edición aumentada y revisada. Reimpresión. 290 págs.
2. Samuel Gili Gaya: *Elementos de fonética general.* Quinta edición corregida y ampliada. Reimpresión. 200 págs. 5 láminas.
3. Emilio Alarcos Llorach: *Gramática estructural (Según la escuela de Copenhague y con especial atención a la lengua española).* Reimpresión. 132 págs.
4. Francisco López Estrada: *Introducción a la literatura medieval española.* Tercera edición renovada. Reimpresión. 342 págs.
5. Francisco de B. Moll: *Gramática histórica catalana.* Agotada
6. Fernando Lázaro Carreter: *Diccionario de términos filológicos.* Tercera edición corregida. Reimpresión. 444 págs.
7. Manuel Alvar: *El dialecto aragonés.* Agotada.
8. Alonso Zamora Vicente: *Dialectología española.* Segunda edición muy aumentada. Reimpresión. 588 págs. 22 mapas.
9. Pilar Vázquez Cuesta y Maria Albertina Mendes da Luz: *Gramática portuguesa.* Tercera edición corregida y aumentada. 2 vols.
10. Antonio M. Badia Margarit: *Gramática catalana.* 2 vols.
11. Walter Porzig: *El mundo maravilloso del lenguaje (Problemas, métodos y resultados de la lingüística moderna).* Segunda edición corregida y aumentada. 486 págs.
12. Heinrich Lausberg: *Lingüística románica.*
    Vol. I: *Fonética.* Reimpresión. 556 págs.
    Vol. II: *Morfología.* 390 págs.
13. André Martinet: *Elementos de lingüística general.* Segunda edición revisada. Reimpresión. 274 págs.
14. Walther von Wartburg: *Evolución y estructura de la lengua francesa.* 350 págs.
15. Heinrich Lausberg: *Manual de retórica literaria (Fundamentos de una ciencia de la literatura).* 3 vols.
16. Georges Mounin: *Historia de la lingüística (Desde los orígenes al siglo XX).* Reimpresión. 236 págs.

17. André Martinet: *La lingüística sincrónica (Estudios e investigaciones).* Reimpresión. 228 págs.
18. Bruno Migliorini: *Historia de la lengua italiana.* 2 vols. 36 láminas.
19. Louis Hjelmslev: *El lenguaje.* Segunda edición aumentada. 196 páginas. 1 lámina.
20. Bertil Malmberg: *Lingüística estructural y comunicación humana (Introducción al mecanismo del lenguaje y a la metodología de la lingüística).* Reimpresión. 328 págs. 9 láminas.
21. Winfred P. Lehmann: *Introducción a la lingüística histórica.* 354 páginas.
22. Francisco Rodríguez Adrados: *Lingüística estructural.* 2 vols.
23. Claude Pichois y André-M. Rousseau: *La literatura comparada.* 246 páginas.
24. Francisco López Estrada: *Métrica española del siglo XX.* 226 páginas.
25. Rudolf Baehr: *Manual de versificación española.* 444 págs.
26. H. A. Gleason, Jr.: *Introducción a la lingüística descriptiva.* 700 páginas.
27. A. J. Greimas: *Semántica estructural (Investigación metodológica).* 398 págs.
28. R. H. Robins: *Lingüística general (Estudio introductorio).* 488 páginas.
29. Iorgu Iordan y Maria Manoliu: *Manual de lingüística románica.* Revisión, reelaboración parcial y notas por Manuel Alvar. 2 vols.

IV. TEXTOS

1. Manuel C. Díaz y Díaz: *Antología del latín vulgar.* Segunda edición aumentada y revisada. Reimpresión. 240 págs.
2. María Josefa Canellada: *Antología de textos fonéticos.* Con un prólogo de Tomás Navarro. Segunda edición ampliada. 266 páginas.
3. F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo: *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco.* Segunda edición muy ampliada. 408 págs.
4. Juan Ruiz: *Libro de Buen Amor.* Edición crítica de Joan Corominas. 670 págs.
5. Julio Rodríguez-Puértolas: *Fray Iñigo de Mendoza y sus «Coplas de Vita Christi».* 634 págs. 1 lámina.

6. *Todo Ben Quzmān.* Editado, interpretado, medido y explicado por Emilio García Gómez. 3 vols.
7. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas (Obras completas del poeta y textos íntegros de El Brocense, Herrera, Tamayo y Azara).* Edición de Antonio Gallego Morell. Segunda edición revisada y adicionada. 700 págs. 10 láminas.

V. DICCIONARIOS

1. Joan Corominas: *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana.* Reimpresión. 4 vols.
2. Joan Corominas: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana.* Segunda edición revisada. 628 págs.
3. *Diccionario de Autoridades.* Edición facsímil. 3 vols.
4. Ricardo J. Alfaro: *Diccionario de anglicismos.* Recomendado por el «Primer Congreso de Academias de la Lengua Española». Segunda edición aumentada. 520 págs.
5. María Moliner: *Diccionario de uso del español.* Reimpresión. 2 vols.

VI. ANTOLOGÍA HISPÁNICA

1. Carmen Laforet: *Mis páginas mejores.* 258 págs.
2. Julio Camba: *Mis páginas mejores.* Reimpresión. 254 págs.
3. Dámaso Alonso y José M. Blecua: *Antología de la poesía española.*
   Vol. I: *Lírica de tipo tradicional.* Segunda edición. Reimpresión. LXXXVI + 266 págs.
4. Camilo José Cela: *Mis páginas preferidas.* 414 págs.
5. Wenceslao Fernández Flórez: *Mis páginas mejores.* 276 págs.
6. Vicente Aleixandre: *Mis poemas mejores.* Tercera edición aumentada. 322 págs.
7. Ramón Menéndez Pidal: *Mis páginas preferidas (Temas literarios).* Segunda edición, en prensa.
8. Ramón Menéndez Pidal: *Mis páginas preferidas (Temas lingüísticos e históricos).* Segunda edición, en prensa.
9. José M. Blecua: *Floresta de lírica española.* Tercera edición aumentada. 2 vols.
10. Ramón Gómez de la Serna: *Mis mejores páginas literarias.* 246 páginas. 4 láminas.

11. Pedro Laín Entralgo: *Mis páginas preferidas.* 338 págs.
12. José Luis Cano: *Antología de la nueva poesía española.* Tercera edición. Reimpresión. 438 págs.
13. Juan Ramón Jiménez: *Pájinas escojidas (Prosa).* Reimpresión. 264 págs.
14. Juan Ramón Jiménez: *Pájinas escojidas (Verso).* Reimpresión. 238 págs.
15. Juan Antonio de Zunzunegui: *Mis páginas preferidas.* 354 págs.
16. Francisco García Pavón: *Antología de cuentistas españoles contemporáneos.* Segunda edición renovada. Reimpresión. 454 páginas.
17. Dámaso Alonso: *Góngora y el «Polifemo».* Quinta edición muy aumentada. 3 vols.
18. *Antología de poetas ingleses modernos.* Con una introducción de Dámaso Alonso. Agotada.
19. José Ramón Medina: *Antología venezolana (Verso).* 336 págs.
20. José Ramón Medina: *Antología venezolana (Prosa).* 332 págs.
21. Juan Bautista Avalle-Arce: *El inca Garcilaso en sus «Comentarios» (Antología vivida).* Reimpresión. 282 págs.
22. Francisco Ayala: *Mis páginas mejores.* 310 págs.
23. Jorge Guillén: *Selección de poemas.* Segunda edición aumentada. 354 págs.
24. Max Aub: *Mis páginas mejores.* 278 págs.
25. Julio Rodríguez-Puértolas: *Poesía de protesta en la Edad Media castellana (Historia y antología).* 348 págs.
26. César Fernández Moreno y Horacio Jorge Becco: *Antología lineal de la poesía argentina.* 384 págs.
27. Roque Esteban Scarpa y Hugo Montes: *Antología de la poesía chilena contemporánea.* 372 págs.
28. Dámaso Alonso: *Poemas escogidos.* 212 págs.
29. Gerardo Diego: *Versos escogidos.* 394 págs.
30. Ricardo Arias y Arias: *La poesía de los goliardos.* 316 págs.
31. Ramón J. Sender: *Páginas escogidas.* Selección y notas introductorias por Marcelino C. Peñuelas. 344 págs.

VII. CAMPO ABIERTO

1. Alonso Zamora Vicente: *Lope de Vega (Su vida y su obra).* Segunda edición. 288 págs.

2. Enrique Moreno Báez: *Nosotros y nuestros clásicos.* Segunda edición corregida. 180 págs.
3. Dámaso Alonso: *Cuatro poetas españoles (Garcilaso - Góngora - Maragall - Antonio Machado).* 190 págs.
4. Antonio Sánchez-Barbudo: *La segunda época de Juan Ramón Jiménez (1916-1953).* Agotada.
5. Alonso Zamora Vicente: *Camilo José Cela (Acercamiento a un escritor).* Agotada.
6. Dámaso Alonso: *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas (Notas y artículos a través de 350 años de letras españolas).* Segunda edición. 294 págs. 3 láminas.
7. Antonio Sánchez-Barbudo: *La segunda época de Juan Ramón Jiménez (Cincuenta poemas comentados).* 190 págs.
8. Segundo Serrano Poncela: *Formas de vida hispánica (Garcilaso - Quevedo - Godoy y los ilustrados).* 166 págs.
9. Francisco Ayala: *Realidad y ensueño.* 156 págs.
0. Mariano Baquero Goyanes: *Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala).* 246 págs.
1. Luis Alberto Sánchez: *Escritores representativos de América.* Primera serie. Tercera edición. 3 vols.
2. Ricardo Gullón: *Direcciones del modernismo.* Segunda edición aumentada. 274 págs.
3. Luis Alberto Sánchez: *Escritores representativos de América.* Segunda serie. Reimpresión. 3 vols.
4. Dámaso Alonso: *De los siglos oscuros al de Oro (Notas y artículos a través de 700 años de letras españolas).* Segunda edición. Reimpresión. 294 págs.
5. Basilio de Pablos: *El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez.* Con un prólogo de Pedro Laín Entralgo. 260 págs.
6. Ramón J. Sender: *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia.* 150 páginas.
7. Guillermo de Torre: *La difícil universalidad española.* 314 págs.
8. Ángel del Río: *Estudios sobre literatura contemporánea española.* Reimpresión. 324 págs.
9. Gonzalo Sobejano: *Forma literaria y sensibilidad social (Mateo Alemán, Galdós, Clarín, el 98 y Valle-Inclán).* 250 págs.
0. Arturo Serrano Plaja: *Realismo «mágico» en Cervantes («Don Quijote» visto desde «Tom Sawyer» y «El Idiota»).* 240 págs.
1. Guillermo Díaz-Plaja: *Soliloquio y coloquio (Notas sobre lírica y teatro).* 214 págs.

22. Guillermo de Torre: *Del 98 al Barroco.* 452 págs.
23. Ricardo Gullón: *La invención del 98 y otros ensayos.* 200 págs.
24. Francisco Ynduráin: *Clásicos modernos (Estudios de crítica literaria).* 224 págs.
25. Eileen Connolly: *Leopoldo Panero: La poesía de la esperanza.* Con un prólogo de José Antonio Maravall. 236 págs.
26. José Manuel Blecua: *Sobre poesía de la Edad de Oro (Ensayos y notas eruditas).* 310 págs.
27. Pierre de Boisdeffre: *Los escritores franceses de hoy.* 168 págs.
28. Federico Sopeña Ibáñez: *Arte y sociedad en Galdós.* 182 págs.
29. Manuel García-Viñó: *Mundo y trasmundo de las leyendas de Bécquer.* 300 págs.
30. José Agustín Balseiro: *Expresión de Hispanoamérica.* Con un prólogo de Francisco Monterde. Segunda edición revisada. 2 volúmenes.
31. José Juan Arrom: *Certidumbre de América (Estudios de letras, folklore y cultura).* Segunda edición ampliada. 230 págs.

VIII. DOCUMENTOS

1. Dámaso Alonso y Eulalia Galvarriato de Alonso: *Para la biografía de Góngora: documentos desconocidos.* Agotada.

IX. FACSÍMILES

1. Bartolomé José Gallardo: *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos.* 4 vols.
2. Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado: *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII.* XIII + 728 págs.
3. Juan Sempere y Guarinos: *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III.* 3 vols.
4. José Amador de los Ríos: *Historia crítica de la literatura española.* 7 vols.
5. Julio Cejador y Frauca: *Historia de la lengua y literatura castellana (Comprendidos los autores hispanoamericanos).* 7 vols.

NAZARETH COLLEGE OF ROCHESTER
3 2769 00 120 971